

Teks Dan Konteks Dalam Seni Pertunjukan Bali

by Nyoman Cerita

Submission date: 19-Dec-2020 03:44PM (UTC+1030)

Submission ID: 1479143962

File name: DAN_KONTEKS_SENI_PERTUNJUKAN_BALI_-_REDACTIONAL_EDITTED.pdf.pdf (5.53M)

Word count: 77463

Character count: 481559

Teks & Konteks di Balik
SENI PERTUNJUKAN
BALI

Oleh:
I NYOMAN CERITA
Diterbitkan & Didistribusikan Oleh:
PT. JAPA WIDYA DUTA

TEKS DAN KONTEKS DI BALIK SENI PERTUNJUKAN BALI

Copyright © I Nyoman Cerita, 2020
Hak cipta dilindungi undang-undang
All rights reserved

ISBN: -

Tata Letak: Team Japa
Cetakan I: Juli, 2020

Dicetak dan Diterbitkan oleh:

JAPA
(PT. JAPA WIDYA DUTA)
PENERBIT & PERCETAKAN
DENPASAR, BALI
WWW.JAPA.ID



PEMERINTAH PROVINSI BALI
DINAS KEBUDAYAAN
Jalan Ir. Juanda No.1 Telp. (0361) 264474, Fax. (0361) 245297
Website: www.disbud.baliprov.go.id, email : disbud@baliprov.go.id
Civic Center Niti Mandala Denpasar 80235

KATA PENGANTAR
KEPALA DINAS KEBUDAYAAN PROVINSI BALI

4

Om Swastyastu,

Puji syukur kehadapan *Hyang Widhi Wasa*/Tuhan Yang Maha Esa karena berkat rahmatNya buku *Teks dan Konteks di Balik Seni Pertunjukan Bali* karya I Nyoman cerita telah terwujud dengan baik. Pada buku ini, topik dan permasalahan yang diulas secara mendalam dengan bahasa yang mengalir, sehingga memudahkan pembaca untuk mencerpai isi bahasan tentang seni pertunjukan Bali. Seperti, pemahaman atas teks-teks kuno yang dirujuk, termasuk konteks nilai-nilai yang tersirat, yang bersumber dari tutur leluhur, berikut refleksi atas tatanan dalam kehidupan sosiokultural masyarakat.

Buku ini membahas problematik teoritis dan praktis para seniman atau pelaku seni pertunjukan Bali. Pendekatan yang dibangun, yakni teks dan konteks menjadikan cakupan bahasan sangat relevan dengan kebutuhan membangun pemahaman menyeluruh tentang praktik sekaligus makna dari karya seni pertunjukan yang dimaksud. Hal ini dapat dilakukan karena sosok I Nyoman Cerita, dikenal tidak hanya sebagai diakui sebagai koreografer yang andal, melainkan juga seorang akademisi yang berdisiplin.

Lewat buku ini, seniman seni pertunjukan diajak untuk semakin memahami teks-teks kuno yang dijadikan

pedoman dan landasan dalam melakoni seni pertunjukan di Bali. Seperti misal, lontar *dharmapagambuhan*, maupun lontar *Calonarang*, karena masih banyak seniman Bali yang belum mengetahui. Bahasan yang memadai dari sisi kajian teks, dan bangunan ¹⁷³s dari perspektif konteks dan makna, menjadikan buku ini sangat penting untuk dimiliki dan dijadikan referensi keilmuan. Lebih-lebih bagi kalangan generasi muda yang sedang belajar dan menekuni bidang seni pertunjukan Bali, tentu buku ini diharapkan dapat menjadi bagian dalam upaya pematangan dan pendewasaan dalam berolah seni, dan bergerak dalam Penguatan dan Pemajuan Kebudayaan Bangsa. Selamat membaca

Om Santih, Santih, Santih, Om



KATA PENGANTAR

Oleh:

174

Prof. Dr. I Nyoman Suarka, M.Hum.

11

Sebagai awal ungkapan dalam kata pengantar ini saya menyampaikan ucapan selamat dan penghargaan yang setinggi-tingginya kepada I Nyoman Cerita karena telah dapat mewujudkan sebuah buku berjudul “*Teks dan Konteks Di Balik Seni Pertunjukan Bali*”. Begitu saya menerima draf buku ini terlintas dalam pikiran saya bahwa menulis, menguraikan, dan menyajikan kembali (dekodevikasi) nilai-nilai tutur leluhur di balik seni pertunjukan adalah sesuatu hal yang tidak mudah. Dikatakan demikian karena teks-teks kuno yang diklasifikasikan dalam *purana* memiliki ruang lingkup permasalahan yang luas dan kompleks. Secara teologis *purana* merupakan kesusastaan Hindu sebagai sumber dari ilmu pengetahuan. 44 Susastra Hindu terdiri atas: *Sruti* dan *Smerti*. *Sruti* dapat dibagi lagi menjadi empat katagori, yaitu: 1. *Regveda*, 2. *Yayurveda*, 3. *Samaveda*, dan 4. *Atharwaveda*. Sedangkan *Smerti* terdiri atas: 1. *Dharmasastra*, 2. *Itihasa* (epos), 3. *Purana*, 4. *Darshana*, 5. Agama /Tantra, 6. *Wedangga/Upaveda*. Secara substansial, semuanya berisi cerita keagamaan yang menjelaskan tentang kebenaran utama sehingga untuk memahami satu teks belum lengkap tanpa dilakukan secara intertekstual. Pada prinsipnya *purana* merupakan sistem transformasi Weda ke dalam teks tutur yang mengandung kebijaksanaan, kesucian, kedamaian,

keharmonisan, keindahan dan kebahagiaan atau hakikat hidup sesuai dengan ³¹insip ajaran Weda.

Menyadari begitu luas dan kompleksnya permasalahan yang ada dalam *purana* saya melanjutkan arah pemikiran saya tentang isi dari bukunya bahwa *purana* yang dibahas adalah teks-teks yang meliputi mitologi, legenda, dan bentuk-bentuk sastra kuno lainnya yang berkaitan dengan seni pertunjukan. Peranan teks kuno di dalam seni pertunjukan diulas mendalam secara metodologis, sistematis, dan kritis. Seni pertunjukan tanpa sastra ibarat sayur tanpa garam, dan dalam perspektif nilai bahwa roh dari seni pertunjukan adalah sastra. Hal ini telah dilakukan dan diyakini oleh seniman atau pelaku seni pertunjukan di Bali sejak zaman lampau dan diwariskan hingga sekarang. Akan tetapi keagungan dan kemuliaan nilai-nilai sastra yang terdapat di dalam seni pertunjukan di Bali masih bersifat esoterik dan hanya bisa dilihat, dibaca, serta dipahami oleh orang-orang tertentu karena masih terbelenggu oleh keyakinan yang disebut dengan *aywa wera*.

Paradigma kuno yang dirasakan membebani kehidupan para seniman di Bali yang tidak relevan lagi aplikasinya pada era masa kini sangat diperlukan adanya pemikiran baru dalam mengadaptasikan dan memodifikasi teks sastra kuno sesuai dengan zaman kekinian dengan tanpa menghilangkan spirit atau roh budaya lokal Bali yang adiluhung. Istilah *haywa wera* yang begitu dipegang kuat masyarakat perlu ditinjau kembali di dalam mewujudkan keterbukaan dan *wellcome* terhadap pemahaman sistem adat, seni, budaya, dan agama bagi masyarakat Bali sendiri. Istilah-istilah yang bersifat “stigma” di Bali seperti “*Eda ngaden awak bisa*

depang aneke ngadanin”, “*gugon tuwon*”, “*anak mula keto*” “*aywa wera*” dan lainnya perlu direnungkan kembali dan diubah ke dalam paradigma baru untuk membangun atmosfir dan spirit baru di dalam menghadapi persaingan global yang begitu ketat dan kuat. Artinya sudah merupakan panggilan zaman untuk mentransmisikan teks-teks yang bersifat esoterik atau (sakral) menjadi eksoterik yang lebih terbuka ke dalam ilmu yang bisa diketahui orang banyak.

Bentuk-bentuk teks kuno seperti *purana* secara kontekstual berkaitan erat dengan eksistensi seni pertunjukan Bali adalah sumber ilmu pengetahuan seni dan budaya Bali yang adiluhung. Begitu pula, seni pertunjukan mengungkap nilai-nilai kemuliaan dan keagungan karya-karya tutur leluhur yang termuat dalam teks-teks kuno di Bali diyakini secara kontekstual memiliki fungsi dan makna penting terhadap kemanusiaan. Sebagai sebuah ilmu yang ditransformasi melalui tutur-tutur ke dalam nilai-nilai yang terukur dan luhur, teks-teks tersebut dapat mencari ruang produksi alternatif ilmu sosial lokal Bali secara akademik, ilmiah, spiritual dan intelektual yang perlu dikaji dengan tujuan untuk mendudukkannya ke dalam “ilmu formal”. Tidak kalah pentingnya dalam buku ini mengulas berbagai aspek di dalam mengaktualisasi, mensosialisasi, mengedukasi dan memposisikan nilai-nilai yang tersirat indah dan filosofis di balik teks-teks kuno tersebut kepada anak-anak muda yang sedang mempelajari dan menekuni seni pertunjukan. Sementara ini anggapan penulis bahwa sebagian besar anak-anak telah pintar dan ahli menari secara fisik, teknik, serta artistik, namun secara filosofis

mereka belum mampu mengetahui dan memahami fungsi dan makna tari yang dibawakan.

Buku ini sangat layak dibaca terutama para seniman atau pelaku seni pertunjukan, baik dalam ranah akademis maupun nonakademis karena di dalamnya tersirat nilai-nilai artistik dan filosofis yang bersumber dari teks-teks kuno yang dapat dijadikan pedoman dan landasan dalam beraktivitas serta berkreaitivitas seni, khususnya seni pertunjukan. Teks-teks kuno dikaji dan dikritisi secara kontekstual dalam bahasa sederhana dan populer sehingga mudah dibaca dan dipahami masyarakat luas.
“SELAMAT MEMBACA”

Batubulan, Juni 2020

A handwritten signature in blue ink, consisting of a large, stylized 'S' or 'G' shape followed by a series of vertical strokes and a horizontal line extending to the right.

PENGANTAR PENERBIT



Om Suastiastu.

Kesenian di Bali memiliki sisi estetika yang sangat tinggi. Keindahannya membuat Bali menjadi primadona di seluruh dunia. Namun di balik pesona itu, kesenian Bali juga memiliki sisi lain yang menunggu untuk dikaji. Salah satunya adalah sisi filosofis yang dilandaskan pada berbagai pustaka. Penggabungan antara pesona estetis dan nilai filosofis ini menjadikan kesenian Bali sebagai sebuah bentuk yoga—yoga keindahan.

Tidak terkecuali dengan seni pertunjukan. Mulai dari jalinan cerita sampai gerakannya, semua memiliki aspek-aspek mistis yang sangat mendalam. Jika memakai istilah Carl Jung, seni pun adalah simbol yang turut mengungkap dan mengekspresikan aspek-aspek lebih mendalam dalam diri manusia dan kehidupan. Banyak aspek dalam diri dan kehidupan yang melampaui indera, juga tidak bisa dicerna logika. Aspek-aspek yang hanya bisa didekap dengan rasa. Karenanya, seni adalah media yang mengantarkan pada aspek tersebut.

Peranan ini bukan hanya bersifat implisit, namun tidak jarang sudah secara eksplisit tertuliskan dalam berbagai *sāstra*

yang ada. Karenanya, buku “Teks dan Konteks di Balik Seni Pertunjukan Bali” ini merupakan sebuah tulisan yang penting. Bukan hanya bagi kalangan akademis dan seniman, tapi juga masyarakat Bali secara umum, dan semua yang hendak mengenal dimensi lain dari kesenian Bali.

Penerbit berharap, buku ini akan membawakan manfaat yang sebesar-besarnya bagi pembaca. Juga turut berperan dalam menjaga tradisi Bali yang adi luhung.

Denpasar, Juni, 2020

JAPA

SEKAPUR SIRIH PENULIS



Om Suastiastu.

94

Dengan menghaturkan puji syukur kehadapan Tuhan Yang Maha Esa/Ida Sang Hyang Widhi Wasa atas asung waranugraha-Nya serta kemauan penulis yang tinggi, sehingga buku yang berjudul “Teks dan Konteks Di Balik Seni Pertunjukan Bali” ini dapat terselesaikan sesuai dengan rencana. Penulis menyadari bahwa menulis sebuah buku dengan menggunakan bahasa populer merupakan aktivitas dan kreativitas akademis yang bersifat ilmiah, dan merupakan pekerjaan yang tidak mudah. Dalam hal ini dibutuhkan kerja keras, kesabaran, ketekunan, dan tekad yang kuat serta keyakinan tinggi terhadap karunia Tuhan. Berkat sinar sici Beliaulah buku ini merupakan bukti sebagian usaha dalam menekuni bidang akademis telah terwujud tanpa ada hambatan yang berarti. Buku ini tidak dapat selesai tanpa 71anya dukungan, kebaikan hati dan kebijaksanaan dari berbagai pihak baik secara material maupun spiritual. Untuk itu, penulis menghaturkan ucapan terima kasih dengan setulus-tulusnya kepada:

1. Bapak Dr. I Wayan Adnyana selaku Kapala Dinas Kebudayaan Propinsi Bali dengan perhatian dan bantuannya untuk penyempurnaan buku ini yang telah memberikan Kata Pengantar.

2. Prof. Dr. I Nyoman Suarka, M.Hum yang dalam kebijaksanaannya sebagai motivator dan mentor saya dalam bidang akademis telah memberikan Kata Pengantarnya.
3. Bapak I Wayan Narta dalam kesungguhan beliau dalam menuangkan berbagai ilmu dan dedikasinya untuk memberikan informasi berupa data yang sangat berharga dan penting sehingga memudahkan dalam proses penulisan buku ini.
4. Bapak I Ketut Wirtawan sebagai seniman gambuh yang dengan penuh kesabaran dan pengertiannya, telah memberikan data-data yang konstruktif terutama yang berkaitan dengan dramatari gambuh selama proses penulisan buku ini.
5. Bapak Drs. I Made Mertanadi, M.si. (Jero Mangku Dalem Serongga) dan juga seorang akademisi serta seniman penyalonarangan yang sangat terkenal, dengan kemurahan dan kebaikan hatinya telah memberikan informasi berupa data-data tentang babad Desa Serongga yang berkaitan dengan awal mula penciptaan barong *ketet* di Bali oleh Tjokorda Api dari puri Singapadu yangmana data tersebut sangat dibutuhkan dalam penulisan buku ini.
6. Bapak Dharma Putra yang tidak mengenal lelah membantu dalam mentranslit lontar-lontar yang berkaitan dengan penulisan buku ini.
7. Bapak I Ketut Kodi, S.Sp., M.Si sebagai seorang akademisi dan seniman serba bisa ini yang senantiasa selalu mencurahkan pengalaman dan ilmunya kepada saya dalam waktu kapan,

dimana, dan dalam keadaan bagaimanapun, telah memberikan data tentang babad Sukawati yang berkaitan dengan penciptaan barong *ketet* oleh Ida Tjokorda Api dari Puri Singapadu.

8. Para guru, baik formal maupun nonformal yang telah banyak memberikan petunjuk dan jalan kehidupan di dalam dunia pendidikan seni tari yang penulis jadikan landasan dan acuan dalam penulisan buku ini.
9. Istri penulis (Ni Made Seri) dan anak-anak tercinta (Ni Putu Wulantari, SS., M.Si., I Kadek Puriartha, S.Sn., M.Sn.) serta para menantu, yaitu: I Gede Sinu Pradnyana dan Ni Wayan Ariyati, S.E. Para cucunda tersayang, antara lain: Ni Putu Nessa Shivana Pradnyani, I Putu Gede Arinanda Puriartha, I Made Bandem Wistara Puriartha dan Ni Made Tantri Shivana Pradnyani dan Ni Ketut Jayanti Shivana Pradnyani atas dukungan, pengertian, dan keiklasannya dalam keterbatasan waktu bersama mereka. *Bapa* I Nyoman Puri (alm), *Meme* Gusti Anom (almarhum) dan tidak penulis lupakan juga kakak I Made Kardita Bandem dan adik I Ketut Gede Sumertha, SH para ipar dan seluruh keluarga besar atas doa dan energinya dalam memberikan semangat, dukungan moral, dan material.

Menyadari atas keterbatasan kemampuan penulis, maka buku ini masih jauh dari sempurna. Dalam segala kesederhanaannya, penulis persembahkan buku yang berjudul “Teks dan Konteks Di Balik Seni Pertunjukan Bali” ini kepada jagat dan masyarakat seni, semoga dapat bermanfaat dan bermakna bagi keberadaan kajian budaya (*cultural studies*), masyarakat seni pertunjukkan.

Om Santih, Santih, Santih, Om.

Singapadu, 25 Juli 2020

Penulis

DAFTAR ISI



KATA PENGANTAR KEPALA DINAS KEBUDAYAAN PROVINSI BALI 91	iii
KATA PENGANTAR PROF.DR. I NYOMAN SUARKA, M.HUM.	v
PENGANTAR PENYERBIT 137	ix
SEKAPUR SIRIH PENULIS	xi
DAFTAR ISI	xv
 BAB I PENDAHULUAN	1
A. Teks Esoterik dan Eksoterik	10
B. Tari Dalam Prasasti	15
C. Purana dalam Teologi Hindu	25
 BAB II TEKS DAN KONTEKS SENI PERTUNJUKAN DALAM PURANA	29
A. Tari Legong Dalam Legenda Raja Sukawati I Dewa Agung Made Anom Karna	31
B. Tari Legong Dalam Legenda Japatuan	38
C. Kajian dan Klasifikasi Tari Legong Keraton	42
 BAB III TARI BARIS DAN REJANG DALAM PURANA ...	45
A. Tari Baris Dalam Teks-Teks Kuno	45
B. Tari Baris Dalam Mitologi	48
C. Tari Baris Dalam Legenda Kebo Iwa	53
D. Tari Baris Dalam Kidung Rangga Lawe	64
E. Tari Baris Sakral dan Profan	67
F. Tari Baris Tunggal	80
G. Tari Rejang	95

BAB IV	TEKS DAN KONTEKS DI BALIK TARI TELEK, TOPENG BANG, DAN BARONG	112
A.	Tari Telek Dalam Lontar Barong Swari	112
B.	Teks dan Konteks Dibalik Pertunjukan Tari Barong	123
C.	Bentuk dan Struktur Pertunjukan Tari Barong Ketet	148
D.	Konstelasi dan Bentuk Pertunjukan Tari Barong Landung	156
BAB V	TEKS DAN KONTEKS DIBALIK SENI PERTUNJUKAN CALONARANG	187
A.	Cerita Calonarang Dalam Teks Calonarang	193
B.	Keaktoran Dramatari Calonarang	199
C.	Struktur Pertunjukan Dramatari Calonarang Dalam Lakon Kautus Larung	217
D.	Struktur Lakon Mpu Bhahula Duta	226
E.	Struktur Lakon Ngeseng Waringin	232
F.	Struktur Lakon Katundung Ratnamengali	239
BAB VI	TEKS DAN KONTEKS DI BALIK SENI PERTUNJUKAN DRAMATARI GAMBUIH	246
A.	Lontar Dharma Pagambuhan	251
B.	Teks Lontar Dharma Pagambuhan dan Terjemahannya	256
C.	Bentuk Pertunjukan Dramatari Gambuih	268
D.	Ketokohan Dramatari Gambuih	273
E.	Kajian Cerita Panji Dalam Dramatari Gambuih	276
F.	Silsilah Raja-Raja Cerita Panji Dalam Dramatari Gambuih	280
G.	Gaya Dramatari Gambuih Desa Singapadu	283
H.	Bentuk dan Struktur Pertunjukan Dramatari Gambuih Desa Batuan	303

BAB VII TEKS DAN KONTEKS DIBALIK SENI	
PERTUNJUKAN DRAMATARI TOPENG	322
A. Topeng Dalem Sidakarya Dalam	
Lontar Bebali	328
B. Bentuk dan Struktur Pertunjukan Dramatari	
Topeng	338
BAB VIII TEKS DAN KONTEKS DI BALIK SENI	
PERTUNJUKAN GAMELAN	369
A. Gamelan Dalam Prasasti	369
B. Gamelan Dalam Lontar Prakempa	372
C. Jenis-Jenis Gamelan Dalam Seni	
Pertunjukan Bali	377
D. Gamelan Bali Mendunia	380
BAB IX TEKS DAN KONTEKS SENI PADALANGAN	386
A. Asal-Usul Seni Pertunjukan	
Wayang Kulit Bali	386
B. Kriteria Dalang Dalam Seni Padalangan	390
C. Swadarmaning Dalang	394
D. Lontar Dharma Pawayangan	400
E. Teks dan Konteks Wayang Sapuleger	405
BAB X SIMPULAN	410
DAFTAR PUSTAKA	415
INDEKS	423
TENTANG PENULIS	429

BAB I

Pendahuluan

³³
Berbicara masalah seni pertunjukan di Bali tidak bisa terlepas dari pembicaraan tentang adat, seni, budaya, dan agama Hindu, bahkan pembicaraannya telah menjadi diskursus-diskursus kritis terhadap para seniman, cendekiawan, sejarawan, budayawan, akademisi baik di tingkat formal maupun nonformal. Dan tidak kalah menariknya pembicaraan tersebut juga mengalami perkembangan yang signifikan ¹⁷¹ dalam ruang dan waktu dengan sekup wilayah yang tidak terbatas, yaitu: lokal, nasional dan internasional.

Telah menjadi sejarah yang cerah sampai sekarang bahwa, hubungan seni pertunjukan dengan agama Hindu di Bali adalah sangat kuat. Diyakini ¹⁷ tidak ada satupun bentuk-bentuk upacara di Bali tanpa diikutsertakan seni pertunjukan. Seni pertunjukan memiliki peranan penting dalam masyarakat terutama peran sosial dan keagamaan. Dikatakan demikian oleh karena sebagai media untuk meneguhkan rasa bakti terhadap *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*/Tuhan, leluhur, dan alam semesta, begitu juga sebagai wujud kesempurnaan terhadap prosesi keagamaan. Secara sosiologis seni

pertunjukan telah menjadi milik masyarakat bahkan telah menjadi darah dagingnya sehingga membuat eksistensinya berada dalam posisi yang dimuliakan. Hal ini disebabkan oleh karena entitas dan kualitasnya yang tidak hanya berfungsi sebagai hiburan atau tontonan belaka namun sebagai refleksi hidup dan kehidupan yang dapat dijadikan tuntunan dan tatanan. Data empiris telah menunjukkan bahwa budaya Bali termasuk seni pertunjukan merupakan lahan yang paling subur dan menggiurkan untuk dijadikan objek penelitian oleh para sarjana-sarjana asing, seperti yang dikatakan oleh Nordholt bahwa:

“Pulau Bali termasuk tempat yang paling sering diteliti dunia. Lebih dari 1.800 buku dan karangan mengenai Bali diterbitkan sampai dengan tahun 1990 (Lekkerkerker, 1920; Walter Spies dan Goris, 1937; Stuart-Fox, 1992; Nordholt, 2002). Sekalipun sejumlah besar antropolog modern yang meneliti mengenai Bali dan hasil karya mereka tentang pengetahuan mengenai masyarakat Bali cukup mengesankan, menyolok sekali bahwa semua itu seakan-akan hampir tak berdampak pada persepsi setempat” (Nordholt, 2002:145 dalam Atmaja, 2018:40).

Menjadi catatan penting di kalangan akademis di Bali, semua karya-karya ilmiah yang ditulis oleh sarjana-sarjana Barat tersebut telah dijadikan acuan oleh peneliti-peneliti dari Bali sendiri. Sebut saja beberapa penulis Barat yang menaruh perhatian besar terhadap budaya Bali dan karyanya menjadi referensi penting di Bali adalah Covarrubias yang bukunya

berjudul “*Island Of Bali*” (1973), mengulas secara panjang lebar tentang kehidupan orang Bali terutama masalah adat dan agama termasuk seni pertunjukan. Uraiannya tentang seni pertunjukan yang meliputi seni karawitan, tari dan pedalangan merupakan uraian terhadap konstelasi dan koherensi kehidupan orang-orang Bali sebagai seniman (penabuh, penari, dalang), selaku abdi seni untuk persembahan terhadap adat dan agama. Khususnya seni tari lebih terfokus pada jenis-jenis tari klasik seperti tari baris, tari pelegongan, jauk, dan tari topeng. Selain itu, jenis-jenis pertunjukan tradisional lainnya ialah; dramatari arja, gambuh, wayang wong, calonarang dan petopengan juga diberikan porsi khusus dalam tulisannya.

Tulisan berikutnya yang mengulas tentang seni pertunjukan Bali terdapat dalam sebuah buku yang berjudul “*Art in Indonesia: Continuities and Change*” (1967) ditulis oleh Claire Holt. Buku yang satu ini merupakan salah satu karya tulis ilmiah yang paling lengkap menguraikan keberadaan kesenian dan kebudayaan Nusantara secara geografis dari Sabang sampai Merauke, dan secara historis dari zaman pra sejarah sampai pada zaman modern. Uraiannya tidak hanya mengenai kehidupan dan perkembangan kesenian dalam perspektif bentuk fungsi dan makna, juga pembahasannya merambas pada sosio-kultural. Namun setelah penulis baca secara teliti, ternyata uraiannya bertendensi kepada Jawa dan Bali – sentris. Jadi ulasan terhadap kesenian dan budaya Jawa dan Bali lebih menonjol.

Tulisan yang menukik pembahasannya tentang seni pertunjukan Bali khususnya tentang dramatari tradisional Calonarang (Berg, 1928:80; Zoetmulder, 1974:436). Dikatakan bahwa Calonarang adalah cerita rakyat yang sangat kental dan integral dengan unsur-unsur ilmu *black magic* yang oleh masyarakat Bali sarat dengan ilmu gaib destruktif, yakni: *tenung*, *guna-guna*, *pengeliakan* dan berbagai macam bentuk ilmu *ajiugig* dan *desti*. Buku ini menulis secara panjang lebar tentang Calonarang secara historis dan konteksnya dengan kehidupan sosiokultural masyarakat Bali. Masih banyak lagi para peneliti Barat yang telah berkontribusi besar terhadap sejarah perkembangan seni dan budaya Bali yang apabila ditelaah secara lebih mendalam seluruh aktivitasnya itu tidak hanya mengejar tujuan-tujuan praktis, namun lebih mengutamakan pengolahan seni, ilmu, atau renungan metafisik. Mereka adalah para ilmuwan, filsuf, seniman dan ahli metafisika yang mendapat kepuasan dalam penerapan ilmu pengetahuan bukan dalam penerapan hasil-hasil semata.

Sangat ironis, sebagai masyarakat Bali, seni pertunjukan sebagaimana telah dipersepsikan oleh orang Bali sendiri sebagai konfigurasi penanaman nilai-nilai kemanusiaan yang adiluhung dan telah diwarisi secara turun-temurun dari generasi kegenerasi. Sebagai sistem nilai, seni pertunjukan yang bersumber dari teks-teks kuno yang tergolong dalam purana agama Hindu, secara kontstual sampai sekarang diyakini akurat diamalkan dalam kehidupan sehari-hari. Namun masih sangat minim para cendikiawan, seniman,

budayawan, sejarawan, dan akademisi di Bali yang memberikan perhatian tentang eksistensi seni pertunjukan dalam kemuliaannya untuk dijadikan topik penelitian baik dalam bentuk karya ilmiah, audio, maupun audiovisual.

103

Lebih-lebih di era zaman globalisasi seperti sekarang ini yang ditandai dengan pesatnya perkembangan teknologi, telekomunikasi, informasi dan sains tidak bisa dipungkiri berpengaruh besar terhadap pola pikir dan perilaku masyarakat yang hedonis. Zaman virtual yang merasuki kehidupan masyarakat terutama pada anak muda berpotensi besar untuk menggerus nilai-nilai yang sebelumnya diyakini sebagai kemuliaan dan keagungan dan merupakan bagian dari kebudayaan Bali akan bergeser menjadi sebuah kehampaan. Seni pertunjukan yang sebelumnya diyakini memiliki fungsi dan makna pencerahan, tuntunan dan tatanan akan bergeser hanya sebagai tontonan semata yang hanya digunakan untuk kepuasan fisik saja. Sebelumnya merupakan karya manusia yang diciptakan melalui cipta, karsa, dan rasa yang diyakini memiliki unsur-unsur artistik dan filosofis yang tinggi dikhawatirkan akan bergeser menjadi sebuah pertunjukan ibarat “tissu” habis dipakai dibuang begitu saja bagaikan sampah yang busuk ditelan bak waktu. Pulau Bali yang telah tersohor ke seluruh dunia sebagai pulau kesenian pelan-pelan tapi pasti akan menjadi luntur terkubur.

Kekhawatiran yang disebutkan di atas bukan tidak beralasan. Terdapat beberapa faktor yang membuat nilai-nilai

teks dan konteks di balik seni pertunjukan yang berkaitan dengan adat, seni, budaya, keagamaan di Bali akan mengalami pergeseran, yaitu: Pertama, masyarakat Bali adalah penganut ajaran *siwaitis* yang dalam sistem adat, seni, budaya, dan agama dikuasai dan diamanahkan kepada orang-orang yang telah *medwijati* dalam hal ini adalah para brahmana atau *sulinggih*. Teks-teks kuno yang menyangkut masalah seni pertunjukan di Bali adalah disakralkan dan dikramatkan atau bersifat esoterik. Pantang bagi masyarakat biasa untuk mengetahui dan mempelajari tentang teks-teks seni pertunjukan yang tergolong dalam purana karena terbelenggu oleh tata cara adat, seni, budaya, dan agama dengan keyakinan *aywa wera*.

Kedua, terdapat beranekaragam sistem adat dan budaya dari masing-masing daerah di Bali yang disebut dengan *dresta*. Petunjuk-petunjuk, bentuk-bentuk, dan pemahaman tentang sistem adat, seni, budaya, dan agama di Bali terdapat perbedaan di antara daerah yang satu dengan yang lainnya. Dalam hal ini seolah-olah belum ada unifikasi dan kesepakatan yang pasti terhadap konsep-konsep dan pelaksanaan adat, seni, budaya, dan keagamaan di Bali sehingga membuat para generasi muda yang mempelajari seni pertunjukan menjadi ambigu.

Ketiga, beberapa sistem konsep dan pelaksanaan adat, seni, budaya, dan agama di Bali sudah dianggap intrikasi yaitu terlalu berlapis-lapis, berbelit-belit bahkan telah terjadi tumpang-tindih sehingga dalam beberapa hal masyarakat

khususnya seniman/seniwati telah terbebani dengan *dresta-dresta* kuno yang sudah tidak sesuai dengan perkembangan zaman. Adat yang bersifat akronistik yang sudah menyimpang dengan zaman hendaknya perlu dikaji kembali.

Keempat, zaman globalisasi adalah zaman yang serba cepat, tanpa sekat, tidak terbatas (*borderless*) yang membuat segala aktivitas dan kreativitas masyarakat mengalami pergeseran yang secara implisit dan eksplisit yang mana *setting* sosial dan budaya telah terjadi perubahan. *Setting* sosial budaya yang berlandaskan *dresta-dresta* kuno telah banyak yang dianggap tidak relevan lagi di era global ini.

Kelima, sebagian besar masyarakat termasuk seniman Bali melaksanakan dan melakoni seni pertunjukan tanpa dilandasi teologi agama yang memadai, akan tetapi keseriusan dan ketulusannya di dalam meyakini dan melakukan ⁹⁰ *srada bakti* terhadap *Ida Sang Hyang Widhi Wasa* melalui seni pertunjukan adalah sangat tinggi dan tidak bisa diragukan lagi. Hal itu telah diwarisi secara turun-temurun dalam bentuk praktik-praktik langsung yang disebut dengan sistem *gugon tuwon*.

Keenam, para petinggi, pemimpin-pemimpin agama dalam hal ini PHDI belum memberikan petunjuk-petunjuk dan kriteria-kriteria secara teologis dan pasti dalam bentuk *bhisama* atau regulasi untuk dapat dijadikan pedoman di dalam pelaksanaan-pelaksanaan adat dan keagamaan di Bali. Sosialisasi, aktualisasi, dan edukasi terhadap sistem-sistem

adat, seni, budaya dan agama belum menyentuh secara komperhensif dan holistik di dalam masyarakat.

Mencermati permasalahan tersebut di atas bukan merupakan bentuk kekhawatiran semata yang bersifat menakut-nakuti, namun telah menjadi fenomena sosial yang membentuk realitas kehidupan di era sekarang. Untuk mengantisipasi hal ini sangat diperlukan adanya kerja sama, koordinasi dan sinergi yang konstruktif dan positif dari berbagai kalangan terutama pemegang kebijakan untuk menguak tabir kesenjangan sistem pemahaman dan pelaksanaan terhadap adat, seni, budaya dan agama di dalam kehidupan sehari-hari. Diperlukan adanya perubahan paradikma baru tentang sistem pemahaman sosial, dan budaya dalam masyarakat Bali agar mengikuti perkembangan zaman.

Berkaca dari semua permasalahan-permasalahan tersebut di atas, maka tidaklah berlebihan atau konsekwensi logisnya sangat layak dijadikan topik dalam penulisan buku yang berjudul “Teks dan Konteks Di Balik Seni Pertunjukan Bali”. Sebagai topik yang bersumber dari budaya lokal Bali ini, semua permasalahan tersebut diteliti dan dianalisis untuk diwujudkan dalam karya tulis yang menggunakan bahasa populer agar lebih mudah dibaca dan dipahami. Adapun bertujuan untuk ikut berpartisipasi dalam memberikan pemahaman, mengaktualisasikan, mensosialisasikan, dan mengedukasi tentang eksistensi teks-teks purana sebagai sumber ilmu pengetahuan yang bernilai tinggi terhadap

sosiokultural masyarakat khusus para seniman seni pertunjukan di Bali. Menyadari ³¹ begitu luas dan kompleksnya permasalahan yang ada dalam *purana* maka pembahasan tentang isi dari buku ini terfokus pada *purana* dalam teks-teks bertutur yang meliputi mitologi, legenda, dan bentuk-bentuk sastra kuno ¹ lainnya yang berkaitan dengan seni pertunjukan. Dalam buku ini peranan teks kuno di dalam seni pertunjukan diulas mendalam secara metodologis, sistematis, dan kritis.

A. Teks Esoterik dan Eksoterik

Paradigma kuno yang dirasakan membebani kehidupan seniman yang tidak relevan lagi aplikasinya di era masa kini sangat diperlukan adanya pemikiran baru dalam mengadaptasikan dan memodifikasi sesuai dengan zaman kekinian dengan tanpa menghilangkan spirit atau roh budaya lokal Bali yang adiluhung. Istilah *aywe wera* yang begitu disakralkan perlu ditinjau kembali di dalam mewujudkan keterbukaan dan *welcome* terhadap pemahaman sistem nilai-nilai teks-teks kuno dalam seni pertunjukan yang berkaitan dengan adat dan agama bagi masyarakat terutama pada para seniman.

Istilah-istilah yang bersifat “stigma” di Bali seperti “*De ngaden awak bisa depang aneke ngadanin*” “*anak mule keto*” “*gugon tuwon*” “*aywa wera*” dan lainnya perlu direnungkan kembali dan dirubah ke dalam paradikma baru untuk membangun atmosfer dan spirit baru di dalam menghadapi persaingan global yang begitu ketat dan kuat. Luluh dan larut di dalam istilah-istilah tersebut akan tidak bisa dipungkhiri terbawa ke jalan kehidupan yang menyesatkan dan ketinggalan zaman. Artinya sudah merupakan panggilan zaman untuk mentranmisi teks-teks yang bersifat esoterik atau yang hanya bisa dilihat dan dibaca oleh orang-orang tertentu (sakral) menjadi eksoterik lebih terbuka menjadi suatu ilmu yang bisa diketahui oleh orang banyak.

Apabila direnungkan kembali dan dipahami dari sifat budaya Bali itu sendiri adalah lentur, fleksibel, adaptif, bukan adoptif dan terbuka terhadap pengaruh-pengaruh dari budaya dari manapun, maka secara teoritis dimungkinkan untuk menata kembali hal-hal yang bersifat esoterik dan tertutup bisa dibuka menjadi hal-hal yang bersifat eksoterik sebagai bentuk pembelajaran kepada masyarakat terutama dalam seni pertunjukan yang berkaitan dengan sistem adat, seni, budaya, dan keagamaan. Namun secara praktis masih banyak teks-teks sastra kuno yang menjadi roh seni pertunjukan di Bali bersifat rahasia dan sakral. Terdapat berbagai teks-teks kuno yang berbentuk lontar dan prasasti-prasasti yang memuat tentang keberadaan seni pertunjukan di Bali yang masih sulit untuk didapatkan dan dipahaminya. Lontar misalnya. Apabila dibutuhkan untuk kepentingan penelitian diperlukan persyaratan-persyaratan tertentu yaitu hari yang baik (*dewasa*) berdasarkan kalender tradisonal, dan upacara-upacara tertentu, begitu pula tidak sembarang orang yang bisa membacanya. Hal inilah yang menyebabkan munculnya berbagai persepsi, interpretasi, asumsi-asumsi bahkan apreori terhadap nilai-nilai dan sistem adat, seni, budaya, dan agama Hindu di Bali bagi kalangan anak-anak muda di era global seperti sekarang ini.

Dalam proses penulisan buku yang berjudul "*Teks dan Konteks Dibalik Seni Pertunjukan Bali*" ini difokuskan pembahasannya pada teks-teks *purana* dalam teologi agama Hindu di Bali. Teks-teks purana yang dijadikan fokus penelitian ini adalah semua teks yang diasumsikan secara

kontekstual terdapat keterkaitannya dengan seni pertunjukan. Dalam proses penelitiannya yang mana sebagian besar datanya bersumber dari teks-teks kuno dalam bentuk lontar-lontar dan prasasti-prasasti yang tidak terlepas dari persyaratan-persyaratan seperti yang telah disebutkan di atas. Melewati persyaratan-persyaratan itu dalam proses pengumpulan data-datanya, penulis menggunakan seorang ahli khusus pembaca yang telah memenuhi persyaratan sesuai dengan kriteria, norma-norma adat dan tradisi yaitu bernama I Made Dharma Putra. Hal ini penulis lakukan untuk mempermudah, dan memperlancar di dalam pengumpulan data dan sekaligus untuk mendapatkan data-data yang akurat yang dapat dipertanggungjawabkan secara akademis dan ilmiah.

Di samping itu juga penulis menyadari bahwa latar belakang penulis bukanlah seorang yang ahli di bidang kesusastraan terutama tentang sastra-sastra kuno, namun dengan menggunakan informan yang sesuai, tepat dan akurat di bidangnya penulis meyakini hasil penelitian ini dalam bentuk buku dalam bahasa populer dapat diuji kebenarannya. Adapun tujuan daripada penelitian ini adalah untuk mengaktualisasi, mensosialisasi, mengedukasi dan memposisikan teks dan konteks sastra-sastra kuno yang tergolong dalam *purana* kepada umat dan masyarakat untuk dapat dipahami dan dihayati fungsi dan maknanya. Secara teologis membuka tabir ajaran-ajaran agama Hindu dari yang semula bersifat esoterik menjadi eksoterik. Terdapat dua poin penting yang dibahas di dalam buku ini, adalah:

Pertama, mengungkap bentuk-bentuk teks kuno yang bertutur yang tergolong dalam purana yang secara kontekstual berkaitan erat dengan eksistensi seni pertunjukan Bali sebagai sumber ilmu pengetahuan seni dan budaya Bali yang adiluhung. Begitu pula secara teologi Hindu mengungkap nilai-nilai kemuliaan dan keagungan karya-karya tutur leluhur yang termuat dalam teks-teks kuno di Bali diyakini secara kontekstual memiliki fungsi dan makna penting terhadap kemanusiaan. Sebagai sebuah ilmu yang ditransformasi melalui tutur-tutur dalam nilai-nilai yang terukur dan luhur, teks-teks tersebut dapat mencari ruang produksi alternatif ilmu sosial lokal Bali secara akademik, ilmiah, spiritual dan intelektual dikaji dengan tujuan untuk mendudukannya ke dalam “ilmu formal”.

Tidak kalah pentingnya dalam buku ini mengulas berbagai aspek di dalam mengaktualisasi, mensosialisasi, mengedukasi dan memposisikannya nilai-nilai yang tersirat begitu indah dan filosofis di dalam teks-teks kuno tersebut kepada anak-anak muda yang sedang mempelajari dan menekuni seni pertunjukan. Sementara ini anggapan penulis bahwa sebagian besar anak-anak telah pintar dan ahli di dalam penari secara fisik, teknik, dan artistik, namun belum mengetahui dan paham secara filosofis yang berkaitan dengan fungsi dan makna serta sumber dari tari yang dibawakan.

Kedua, adalah konteksnya dengan kehidupan sosiokultural masyarakat terutama para seniman muda yang

sedang mengalami proses mendewasakan jasmani dan rohaninya, mematangkan daya cipta, karsa dan rasanya di dalam menekuni seni pertunjukan dan penciptaannya. Melalui pemahaman terhadap teks dan konteks dari karya-karya tutur leluhur, yang tergolong di dalam naskah-naskah kuno yang disebut dengan *purana* ini, yangmana di dalamnya mengandung permata-permata keindahan yang luar biasa dengan memancarkan inspirasi dan ide-ide cemerlang sebagai sumber penciptaan. Hal itu diyakini dapat membangkitkan motivasi dan meningkatkan prestasi para seniman muda untuk mencapai puncak-puncak ilmu pengetahuan dan pengalamannya sebagai pelaku, komposer, koreografer, artistik direktor dan lain-lain yang berkaitan dengan seni pertunjukan.

B. Tari Dalam Prasasti

Secara etimologi kata prasasti berasal dari bahasa sansekerta yaki “pujian”. Bagi kalangan arkeologi disebut dengan inskripsi, bagi orang awam disebut dengan batu bertulis, sedangkan ilmu yang mempelajari mengenai prasasti disebut dengan epigrafi. Berangkat dari arti kata prasasti yaitu pujian dengan sendirinya terfokus pemikiran kita bahwa prasasti itu dibuat hanya untuk memberikan pujian-pujian kepada para raja pada zama dahulu. Mengingat pada zaman feodal raja adalah Dewa yang harus dihormati, diagungkan, dan dikultuskan oleh rakyatnya, segala perintah raja adalah sabda Tuhan. Akan tetapi secara empiris tidak semuanya prasasti yang telah diketemukan itu berisi pujian-pujian. Sebagian besar diketahui memuat keputusan tentang penetapan sebuah desa, berupa keputusan mengenai hukum perdata, pembangunan, tentang kutukan atau sumpah, geneologi raja-raja atau tokoh, kesenian, dan lainnya.

79 Penemuan prasasti pada sejumlah situs arkeologi, menandai akhir dari zaman prasejarah, dimana masyarakat belum mengenal tulisan yang menuju ke zaman sejarah. Prasasti dalam fungsinya sebagai bukti tertulis dari peradaban manusia pada zaman dulu yang kalau ditinjau dari perspektif sistem administrasi zaman sekarang dapat dianalogikan adalah pencatatan dalam bentuk inventarisasi dan dokumentasi pada zaman sejarah dan memiliki makna 89 sebagai “piagam, maklumat, surat keputusan, undang-

undang atau juga tulisan". Hal itu merupakan karya-karya seni sastra yang bersifat mulia sebagai petunjuk dan penuntun tentang nilai-nilai sejarah peradaban leluhur di masa lampau bagi generasi-generasi berikutnya termasuk dalam era sekarang ini.

Berdasarkan fungsi dan maknanya sebagai sumber ilmu pengetahuan khususnya sejarah peradaban manusia, prasasti-prasasti yang telah diketemukan dilestarikan sebagai cagar budaya, bahkan banyak dikembangkan dijadikan objek pariwisata. Begitu juga sebaliknya dari hasil pelestarian dan pengembangan tersebut dapat berfungsi balik pada kesejahteraan kehidupan masyarakat dan lingkungannya melalui hasil-hasil kunjungan pariwisata itu sendiri. Hal yang saling keterkaitan dan ketergantungan itu memiliki makna pelestarian terhadap prasasti-prasasti tersebut menjadi lebih dihargai dan dimuliakan. Lebih-lebih peranan pemerintah dalam hal ini telah berkontribusi besar terhadap peninggalan-peninggalan kuno dalam pelestariannya sebagai benda budaya yang bernilai tinggi dan telah disimpan di tempat-tempat purbakala dan museum-museum.

Secara historis tari telah dicatat dalam beberapa prasasti, sekalipun tidak dideskripsikan secara mengkhusus atau lengkap yang dapat memeberikan informasi-informasi yang jelas dan akurat sebagai data sejarah tentang keberadaan tari di Bali. Sebagian besar bahkan hampir keseluruhan prasasti yang ditemukan di Bali dikaitkan dengan kesenian-kesenian yang lain. Secara arkeologis prasasti memiliki nilai

susastra yang indah dan bersejarah di dalam mengarahkan perjalanan hidup manusia dalam kesujatian diri di jagat raya ini yang belakangan ini relatif banyak orang-orang yang belum memiliki silsilah hidup dalam keluarganya. Banyak diantara mereka mengalami kurang percaya diri bahkan panik karena belum menemukan *kawitan* leluhur sebagai konstelasi keluarganya, sehingga mencarinya dengan berbagai cara yaitu secara *niskala* dan *sekala*. Secara *niskala* dilakukan dengan cara memohon petunjuk kepada orang yang dianggapnya suci dan memiliki kemampuan supranatural dengan sarana sesaji-sesaji tertentu. Secara *sekala* adalah dengan menelusurinya lewat prasasti-prasasti yang ada di Bali dan Jawa.

Semaraknya kemunculan prasasti-prasasti di Bali seiring dengan mulainya perkembangan ilmu pengetahuan yaitu zaman feodal yang di Bali adalah pada waktu pemerintahan Anak Wungsu yang memerintah pada tahun 1049 – 1077 Masehi. Pada waktu itu aksara yang banyak digunakan aksara *pallawa*, *Prenagari*, Bali Kuno. Bahasa yang digunakan juga bervariasi dan dasarnya bahasa sansekerta, Jawa Kuno, dan juga Bali Kuno. Terdapat 28 buah prasasti dan ditambah beberapa prasasti kecil-kecil lainnya telah ditemukan yang lokasinya tersebar di daerah Bali selatan, tengah, dan utara. Berbagai peristiwa sejarah zaman pemerintahan raja Anak Wungsu telah tersurat dan tersirat dalam prasasti-prasasti yang telah ditemukan, yang kesemuanya itu mengandung informasi-informasi yang

berkontribusi besar bagi perkembangan ilmu pengetahuan di era sekarang ini khususnya tentang arkeologi.

Yang menjadi catatan penting di dalam pemerintahan Anak Wungsu bahwa, seni telah diklasifikasikan dalam dua kategori yaitu: seni keraton dan seni rakyat. Seni keraton merupakan seni pertunjukan yang dimiliki, diawasi, dan dibina secara formalistik dari kaum bangsawan. Sedangkan seni rakyat adalah milik rakyat yang dipertunjukan secara keliling dipentaskan di desa-desa. Untuk mengetahui secara pasti bagaimana sistem dan manajemen pertunjukan pada waktu itu adalah cukup sulit, namun terdapat hal penting yang dicatat bahwa, seni untuk raja maupun untuk rakyat yang datang ke desa Julah mendapat imbalan upah yang istilahnya disebut dengan *patulak*. *Patulak* untuk *agending i haji* yang datang ke desa Julah sebesar 1 *masaka* (*masaka* mata uang waktu itu). Sedangkan untuk *agending ambaran* sebesar 2 *kupang*.

Salah satu prasasti yang menyebutkan tentang istilah seni tari yang dikeluarkan oleh raja Anak Wungsu adalah dalam prasasti Julah dengan memuat istilah-istilah, seperti: *patapukan* (penari topeng), *pamukul* (penabuh gamelan), *abanwal* (permainan badut), *abonjing* (*bunjing* musik), *bhangin* (peniup suling), *perbwayang* (permainan wayang), dan lain-lain. Raja Anak Wungsu setelah wafat dicandikan di candi Gunung Kawi Desa Tampaksiring kanupaten Gianyar (Team Penyusun Naskah dan Pengadaan Buku Sejarah Bali Daerah Tingkat I Bali, 1980:49).

Adapun beberapa prasasti yang lainya memuat tentang tari di Bali sebagai berikut: Prasati Bebetin AI (Buleleng) menyebutkan tentang pertunjukan yang berkaitan dengan seni tari. Prasasti Bebetin dikeluarkan oleh raja Ugracena yang memerintah Bali pada Tahun 182 Masehi. Tanda-tanda seni tari terdapat di dalam prasasti tersebut, adalah: kata *pamukul* (juru tabuh bunyi-bunyian), *pagending* (penyanyi), *pabunjing* (penari), *padadaha* (juru kendang), *parbhangsi* (juru rebab), *partapukan* (penari topeng), *parbhwayang* (pedalangan). Istilah-istilah tersebut memberikan persaksian bahwa pada abad ke X telah ada seni tari dan tabuh di Bali.

Prasasti itu diperkuat lagi dengan prasasti yang tersimpan di rumah Gurun Pal di Desa Pandak Bandung Tabanan yang dikeluarkan oleh raja Anak Wangsa pada tahun 1071 Masehi yang menyebutkan kata: *amukul* (penabuh gamelan), *manuling* (juru suling), *partapukan* (penari topeng), *abanwal* (melawak), *pirus* (drama), *menmen* (tontonan), *aringgit* (menarikan wayang atau pedalangan) (Babad Dalem dalam Raka Putra, 2015: xxviii).

Memperhatikan dari istilah-istilah yang terdapat dalam kedua prasasti tersebut dapat dipastikan bahwa kata *pabunjing* dan *partapukan* menunjukan keberadaan tari Bali pada zamannya. Dan begitu juga tari *topeng* selalu dikaitkan dengan kesenian lain seperti gamelan, nyanyian, drama, melawak, dan tari-tarian. Berikutnya R. Goris menyebutkan sebelas (11) jenis kesenian pada zaman Bali kuno yang dapat

dijadikan pendukung prasasti-prasasti tersebut di atas di dalam memperkuat menguraikan keberadaan seni tari di Bali adalah sebagai berikut:

1). *Salunding Wsi* yaitu gamelan slonding merupakan seperangkat instrumen gamelan slonding yang tergolong dalam gamelan kuno yang sampai sekarang sangat disakralkan di desa Tenganan kabupaten Karangasem. Hal itu dilakukan oleh karena gamelan tersebut memiliki nilai sejarah yang tinggi dan bersifat magis religius, yang diyakini oleh masyarakatnya merupakan gamelan yang diturunkan/wahyu dari leluhurnya. Gamelan ini secara artistik memiliki bentuk yang unik dan menarik dimana pada awalnya yang hanya ada di Desa Tenganan saja, namun dalam perkembangan selanjutnya telah berkembang keseluruh polosok di Bali, nasional, bahkan di tingkat internasional.

2). *Galunggang Ptung*. Adalah seperangkat gamelan yang terbuat dari bambu yang disebut gambang. Instrumen ini juga tergolong gamelan zaman kuno di Bali yang difungsikan untuk mengiringi upacara-upacara *pitra yadnya* (*ngaben*). Hal ini didukung oleh pendapatnya Kunst bahwa, *galunggang ptung* merupakan gamelan kuno di Bali yang mungkin memiliki nilai artitik yang tinggi yang dapat difungsikan sebagai sarana upacara.

3). *Calung*. Pada zaman Bali kuno istilah *calung* digunakan untuk menyebutkan nama-nama gamelan yang terbuat dari bambu *calung* bambu. Nama *calung* juga

digunakan di Jawa yaitu Sunda sebagai nama alat musik yang terbuat dari bambu. Begitu juga di Batak juga digunakan sebagai nama instrumen terbuat dari bambu yang disebut dengan *grantung*. Sedangkan kata *grantang* di Bali adalah untuk menyebutkan seperangkat gamelan sebagai pengiring tari joged bumbung. Di kalangan masyarakat Bali era sekarang kata *calung* adalah salah satu instrumen gong kebyar yang fungsinya sebagai pemegang melodi. Hal ini didukung oleh syair Sewagati yang disebutkan bahwa gender *calung* yang terbuat dari perunggu.

4). *Agending*. Istilah ini sama seperti istilah yang dijumpai dalam prasasti-prasasti di Bali yang berhubungan dengan masalah seni pertunjukan yang artinya adalah penyanyi. Pada zaman Bali kuno terdapat dua kelompok penyanyi yang disebut dengan *agending* yaitu: *agending i haji* yaitu kelompok penyanyi istana, dan *agending ambaran* yaitu kelompok penyanyi rakyat yang keliling desa (ngelawang).

5). *Amukul* adalah penabuh dalam hal ini juga kemungkinan sama dengan *agending* yang terdiri dari dua kelompok penabuh istana dan kelompok penabuh rakyat. Analisis ini didukung oleh sistem dan bentuk seni pertunjukan yang termuat dalam prasasti *Gayalan* bahwa, seni digolongkan menjadi dua kelompok besar yaitu seni istana dan seni rakyat.

6). *Hanapuk*. Kata *hanapuk*, *partapukan*, atau *patapukan* yang diartikan sebagai seniman atau penari topeng. Disamping prasasti banyak buku memuat mengenai

pertunjukan topeng di Bali. Misalnya buku Pararaton yang menyebutkan topeng sebagai *anapuk*. Kitab kidung sunda menguraikan dengan istilah *anapel*. Buku negarakertagama menyebutnya sebagai *raket*. Menurut ikonografi (ekspresi, warna, dan hiasan) kini di Bali sedikitnya diketemukan sembilan kelompok seni pertunjukan memakai topeng. Masing-masing memiliki sejarah dan fungsi penting dalam masyarakat. Adapun kelompok seni peretunjukan itu meliputi topeng *Brutuk*, barong *Ketet*, barong *Landung*, barong *kedingkling*, wayang *wong*, topeng *Rangda* (calonarang) topeng bidadari, topeng Gajah Mada, topeng Babad (*pajegan* dan *panca*).

7). *Menmen*. Goris menyebutkan kata *menmen* juga berarti dengan tari topeng namun tidak menyebutkan perbedaannya dengan *partapukan* atau *atapukan*. Sedangkan di dalam prasasti Pandak Bandung kata *menmen* diartikan sebagai bentuk pertunjukan atau tontonan. Penulis mendukung dengan apa yang disebut oleh Goris karena seperti yang kita ketahui bahwa di Bali terdapat berbagai macam pertunjukan topeng, seperti misalnya: *topeng barong*, *rangda*, *topeng keras*, *topeng tua*, *topeng buduh*, *topeng pajegan*, dan lain-lainnya.

8). *Pabangkis*. Mengenai kesenian ini Goris tidak memberikan keterangan apapun. Menurut penulis kata *pabangkis* mungkin sama dengan kata *parbhangsi* seperti termuat di dalam prasasti bebetin yang berarti pemain rebab.

9). *Perbwayang*. Adalah permainan wayang. Di Bali permainan wayang yang tetap diwarisi sampai sekarang yakni: pementasan wayang *sapu leger* yang difungsikan untuk penguatan atau *pengelukatan*. Wayang *parwa* adalah pertunjukan wayang dengan menggunakan cerita mahabharata. Wayang ramayana pertunjukan wayang yang menggunakan cerita ramayana. Dan wayang *dog* atau wayang *lemah* pertunjukan wayang yang difungsikan untuk upacara keagamaan. Dalam perkembangan selanjutnya terdapat beberapa wayang dengan menggunakan cerita-cerita yang lain seperti: wayang *calonarang*, *babad*, *tantri*, dan lainnya, bahkan sebagai pengembangan kreativitas seniman modern muncul berbagai bentuk wayang kreasi seperti wayang listrik, dan beberapa bentuk karya wayang kontemporer lainnya.

10). *Abanyol*. Sama dengan *bebanyolan* yang berarti lelucon atau *bebondresan* yang era sekarang ngetren dengan sebutan lawak. Dalam adegan-adegan tertentu di dalam pertunjukan topeng di Bali selalu diselingi dengan adegan lelucon sebagai penggambaran karakter rakyat jelata yang fungsinya untuk membangun suasana pertunjukan menarik dan menghibur penonton agar tidak membosankan.

11). *Atali-tali*. Goris tidak memberikan keterangan tentang kesenian ini hanya menyebutkan *makedeng tali* (tarik tambang).

Memperhatikan jenis-jenis kesenian seperti yang diuraikan R. Goris di atas, telah menunjukkan bahwa alangkah kreatifnya seniman-seniman pada zaman dulu di dalam

mengkemas sebuah seni pertunjukan untuk membuat pertunjukan menjadi hidup dan *metaksu*. Dikemas dengan elemen-elemen artistik yang sangat lengkap dan dinamis yang terdiri atas: unsur tari, musik, *tembang*¹²³/nyanyian, lawak, dan yang lain. Semua elemen tersebut saling terkait antara yang satu dengan yang lainnya secara kuat dan ketat, menjadi sebuah pertunjukan yang utuh dan jelas untuk membuat penikmat menjadi menarik dan *kelangon*. Hal itu sangat mungkin terjadi dan dilakukan secara serius, fokus, dan tulus oleh seluruh seniman pada zaman itu sehingga mengkristal, hidup dan berkembang sampai sekarang.

C. Purana dalam Teologi Hindu

Sebelum pembahasan mengarah pada teks dan konteks *purana* dalam seni pertunjukan Bali, terlebih dahulu sangat perlu dijelaskan tentang *purana* itu sendiri untuk mendapatkan gambaran umum tentang keterkaitannya. *Purana* berasal dari bahasa sangkerta yang berarti cerita zaman dulu adalah bagian dari kesusastaan Hindu yang memuat tentang mitologi, legenda, dan kisah-kisah zaman dulu. Kata *purana* berarti sejarah kuno atau cerita kuno. Dalam teologi Hindu terdapat 18 kitab *purana* yang terkenal dengan sebutan “*Mahapurana*”, Secara historis kitab-kitab *purana* belum ada data yang dapat memberikan informasi yang akurat tentang kapan dan dimana ditulisnya. Namun sementara ini *purana* diperkirakan dimulai ada pada tahun 500 SM dalam kesusastaan Hindu merupakan sumber dari ilmu pengetahuan yang dalam strukturnya, teridiri atas: *Sruti* dan *Smerti*. *Sruti* dapat dibagi lagi menjadi empat katagori, yaitu: 1. *Regveda*, 2. *Yayurveda*, 3. *Samaveda*, dan 4. *Atharwaveda*. Sedangkan *Smerti* terdiri atas: 1. *Dharmasastra*, 2. *Hitihasa* (epos), 3. *Purana*, 4. *Darshana*. 5. Agama /Tantra. 6. *Wadangga/ Upaveda*.

Sebagai ilmu pengetahuan *siwaistik* keseluruhan klasifikasi teks-teks tersebut di atas, memiliki fungsi, dan makna yang saling terkait antara satu dengan yang lain dan tidak bisa dipisahkan. Secara substansial semuanya berisikan cerita-cerita keagamaan yang menjelaskan tentang kebenaran

utama sehingga untuk memahami satu teks adalah belum lengkap tanpa dilakukan secara intertekstual. Terdapat persamaan dengan ⁹cerita kiasan (parabel) yang dikisahkan oleh Yesus Kristus. Melalui penghayatan dan pemahaman terhadap kisah-kisah itu diyakini oleh setiap penganutnya dapat membangkitkan “kesadaran yang agung” dalam diri sendiri di dalam mencapai kehidupan yang hakiki. Dari para wiku/kawi dan orang suci yang telah memiliki “kesadaran yang agung” secara mikrokosmos dan makrokosmos diyakini dapat menguasai materi alam semesta yang dapat diungkapkan dan dijelaskan kepada orang lain melalui cerita-cerita kiasan dalam bentuk *purana* tersebut.

Bagi umat Hindu *purana-purana* dapat disejajarkan dengan *weda*. Oleh karena *purana* pada prinsipnya merupakan sistem transformasi ilmu keagamaan lewat tutur berisikan kebijaksanaan, kesucian, kedamaian, keharmonisan, keindahan dan ¹²kebahagiaan atau hakikat hidup yang sama dengan *weda*. *Purana-purana* itu selalu menekankan *bhakti* kepada Tuhan. Hampir semua *purana* berkaitan dengan penciptaan dan penghancuran alam semesta, garis keturunan atau asal-usul (genealogi) dari dewa-dewa dan para suci, dan rincian mengenai dinasti Bulan (Lunar) dan Matahari (Solar) (Wikipedia, akses 6 Mei 2020).

Terdapat beberapa teks-teks dalam *Purana* yang dikonotasikan berkaitan dengan keberadaan seni pertunjukan di Bali, seperti misalnya: Barong Swari, Wraspati Tattwa, Siwa Tattwa, lontar Taru Peremana, lontar Dalem Sidakarya,

lontar Mayadenawa, lontar Calonarang, lontar Dharma Padalangan, dan lontar Dharma Pegambuhan. Purana-purana tersebut masih tetap dilestarikan dan dikembangkan sampai sekarang dan dianggap memiliki spirit ilmu pengetahuan tentang keagamaan yaitu “kesejatan hidup”. Sekalipun semua lontar-lontar tersebut bersifat esoteris yaitu yang dimiliki oleh orang-orang tertentu dan hanya bisa dibaca oleh orang-orang tertentu pula, namun penyebaran dan pemahamannya dapat dilakukan melalui bentuk-bentuk seni pertunjukan seperti: tari, dramatari, pewayangan, teater, dan lain-lainnya. Sejujurnya masyarakat termasuk seniman sebagian besar belum pernah membaca bahkan mungkin belum pernah melihat langsung bagaimana bentuk lontar-lontar tersebut di atas. Akan tetapi sebagian besar masyarakat tahu tentang contain atau isinya melalui pengalaman sebagai pelaku dan menonton pertunjukannya.

Berdasarkan pengalaman masyarakat/seniman di mana penyebaran atau mensosialisasikan dan mengaktualisasikan isi teks-teks yang berkaitan ajaran-ajaran keagamaan yang bernuansa mistik, magis dan religius jauh lebih efektif, komunikatif dan apresiatif lewat seni pertunjukan. Secara teologis mengedukasi umat lewat seni bertutur yang ditransformasi ke dalam bentuk seni pertunjukan telah dilakukan oleh para pelaku atau seniman dari zaman yang lampau. Dalam hal ini para pelaku seni pertunjukan dituntut disamping menguasai nilai-nilai artistik, idealnya harus menguasai ilmu agama yang termuat di dalam teks-teks *Purana* tersebut. Yang terpenting lagi melalui penguasaan

dan pemahaman tentang teks-teks *Purana* yang baik diyakini para pelaku seni pertunjukan akan memiliki sukma yang tinggi dan menemukan apa yang disebut dengan *sidhi*. *Sidhi* adalah penanda semakin meluasnya kesadaran personal akan hakikat diri. Maksudnya mengalami aspek-aspek diri yang lebih mendalam, lebih halus dan lebih berdaya (Yudiantara, 2019:84).

BAB II

Teks dan Konteks Seni Pertunjukan Dalam Purana

Mencermati dan menelusuri tentang kelahiran seni pertunjukan ¹³⁵ adalah suatu hal yang tidak mudah. Hal ini disebabkan oleh minim dan sulitnya data-data yang dapat memberikan informasi yang jelas dan akurat baik dalam bentuk literer maupun empiris. Dan ini terjadi dan dialami di seluruh dunia sehingga tidak bisa dipungkiri akan mengalihkan orientasi dan pemikirannya pada mithos. Mithos-mithos yang dijadikan landasan untuk mempelajari dan memahami tentang seni pertunjukan terdapat kesamaan persepsi dan interpretasi yang secara umum berkaitan dengan kehidupan para Dewa/Dewi. Seperti misalnya di zaman Romawi kuno telah terdapat keyakinan bahwa kelahiran seni pertunjukan diturunkan oleh para Dewa. Dengan kata lain para Dewa/Dewi turut campur di dalam penciptaan suatu karya seni. Keyakinan terhadap ilham atau wahyu adalah suatu hal yang bersifat mistik, magis dan religius sebagai campur tangan para Dewa/Dewi di dalam menciptakan suatu karya seni. Pada zaman itu para seniman penyair misalnya memohon kepada Dewi Muses untuk membantu mereka di dalam menulis syair.

Demikian pula halnya bagi masyarakat Bali, bahwa lahirnya suatu karya seni tidak bisa terlepas dari keyakinan *sekala* dan *niskala* yang merupakan landasan dalam segala aktivitas dan kreativitas di dalam kehidupan masyarakat Bali. Dari zaman dahulu masyarakat meyakini dari beberapa mithos, legenda dan cerita-cerita tertentu yang bersifat magis, mistik dan religius yang diklasifikasi ke dalam teks *Purana*. Terdapat beberapa mithos dan legenda yang mengisahkan tentang kelahiran suatu seni pertunjukan. Adapun beberapa mithos dan legenda yang dianggap dan diyakini berhubungan dengan lahirnya seni pertunjukan di Bali adalah sebagai berikut:

A. Tari Legong Dalam Legenda Raja Sukawati I Dewa Agung Made Anom Karna

Bagi masyarakat awam, sudah dipastikan tidak tahu tentang kelahiran tari legong yang sering mereka tonton. Atau kebanyakan masyarakat Bali yang sudah fasih di dalam mengucapkan kata legong bahkan sudah menjadi penggemar yang fanatik terhadap salah satu tari yang telah mendunia ini, namun belum tahu tentang apa artinya legong dan bagaimana kelahirannya. Dan kemungkinan juga telah banyak anak-anak yang sedang mempelajari tari legong namun belum pernah diberitahu oleh gurunya masing-masing tentang kelahiran tari legong. Dan tidak tertutup kemungkinan pula bahwa para penari yang sudah sering menarikan tari legong belum paham dengan keberadaan tari legong itu sendiri. Atau barang kali mereka sudah tahu tentang tari legong namun masih dalam samar-samar, di dalam pemikirannya telah terjadi pergulatan antara yakin atau tidak bahwa, salah satu tari kebanggaan mereka yaitu tari legong telah diturunkan dari wahyu *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*/Tuhan.

Dikalangan akademis ¹⁶⁶ baik dari tingkat Sekolah Dasar (SD), SMP, SMA/SMK, sebagai bagian dari materi pelajaran seni, bahkan sampai keperguruan tinggi belum disebutkan kapan dan siapa, serta dimana tari legong yang merupakan ikon budaya Bali tersebut di ciptakan. Sementara ini masih disebutkan “anonim”. Sampai sekarang sebagian besar tari-

tari yang tergolong dalam seni klasik masih belum diketahui sejarah kelahirannya. Berbagai macam asumsi dan interpretasi tentang keberadaan tari legong yang begitu indah, ritmis, dan dinamis. Untuk memberikan solusi dari kegalauan, kegelisahan, penasaran dan keingin tahuan tentang tari legong di Bali penulis menawarkan solusi dalam perspektif teologi agama Hindu yang termuat di dalam teks-teks Purana.

Dalam teks purana disebutkan, kelahiran tari legong melalui proses meditasi I Dewa Agung Made Anom Karna. I Dewa Agung Made Anom Karna adalah seorang raja yang paling disegani dan dihormati di kerajaan Sukawati. Beliau merupakan putra kedua dari Baginda Raja Sri Dewa Agung Anom Wirya Mahasirikan. Dikisahkan I Dewa Agung Made Anom Karna sedang mendalami tapa yoga semadi di Pura Payogan Siwa Agung Desa Ketewel yang kerap tampak terlihat jelas didatangi oleh para bidadari cantik dari kahyangan dengan keelokan, keanggunan, dan keagungan dalam liak-liuk gerak-gerak lembut, gemulai, dan indah memperlihatkan tarian sorgawi.

Kemudian beliau memanggil undagi untuk membuatkan topeng yang menyerupai bidadari cantik yang sering tampak dalam tapa merata semadi beliau, kemudian mimpinya itu ditransformasi ke dalam sebuah tarian yang disebut legong topeng Sang Hyang Dedari. Sebagai wujud keyakinan dari masyarakat Ketewel sampai sekarang legong topeng Sang Hyang Dedari di sakralkan dan dipentaskan setiap upacara di

pura Payogan Siwa Agung Ketewel. Bagi masyarakat desa Ketewel tari Legong Topeng Sang Hyang Dedari merupakan satu-satunya tari yang disakralkan dan dikramatkan yang dalam kesucian dan kemagisan serta kereligiusannya diyakini dapat menganugrahkan keselamatan, dan kebahagiaan lahir bathin pada seluruh masyarakatnya.

² Berdasarkan Raja Purana Pura Payogan Agung disebutkan bahwa, tari legong topeng Sang Hyang Dedari di Ketewel bila ditinjau dari karakternya terdiri atas: Ratu Dari dan Ratu Lanang. Disebutkan pula bahwa yang membuat topeng-topeng Ratu Dari dan Ratu Lanang adalah Ki Lampor dari kerajaan Daha. Dikisahkan bahwa Raja Kediri mendapatkan *pawisik* dari Ida Hyang Pasupati yang berstana di Gunung Semeru untuk membuat tujuh buah topeng Dedari dengan menggunakan bahan kayu yang bernama *lorjenar* (komoning) untuk dipersembahkan kepada para Dewa yang berstana di Gunung Semeru. Raja Kediri akhirnya memerintahkan Ki Lampor (orang kepercayaan dari puri Daha) untuk membuat topeng Dedari tersebut. Setelah topeng itu selesai dibuat, kemudian dipersembahkan kepada para Dewa yang berstana di Gunung Semeru. Selama 42 hari Bhatara di Gunung Semeru merasa puas dengan kehebatan mahakarya topeng-topeng dari Ki Lampor yang begitu bercahaya, dan memiliki ² *gereged* yang luar biasa, lalu dikirimnya ke Bali. Tidak terhitung lamanya topeng-topeng itu bersemayam di Pura Khyangan Jogan Agung belum juga diketemukan bentuk tari dari topeng tersebut. Pada waktu I Dewa Agung Made Anom Karna berpuri di Ketewel, Beliau

disamping membangun kembali Khayangan Giri Jagat Natha juga bersemadi untuk mengetahui tarian dedari di Indra Loka.

Selanjutnya diceritakan I Dewa Agung Made Anom Karna menciptakan ragam gerak tari topeng secara baku seperti yang ditarikan sekarang. I Dewa Agung Made Anom Karna menciptakan ragam gerak tari legong, terinspirasi dari mimpinya dalam beryoga semadhi di Pura Payogan Agung. Mimpinya yang melihat keindahan tarian sorgawi yang ditarikan oleh para bidadri di khayangan menggugah imajinasinya untuk menciptakan gerak-gerak tari yang sesuai dengan karakter topeng yang berstana di pura Payogan Agung. Dalam gerak ragam tari legong itu terlukiskan gerak-gerak para Bidadari yang sedang menari di Kahyangan. Sejak saat itu terciptalah tari legong topeng Sang Hyang Dedari beserta diiringi dengan gamelan *semarpegulingan* yang mana iringannya diberinama “*Tabuh Wali Subandar*” dan dibagi menjadi dua karakter yaitu “*Ratu Dari*” dan “*Ratu Lanang*”

a) Ratu Dari

Tari Legong Topeng Sang Hyang Dedari¹ itu hanya dipentaskan pada saat upacara baik untuk puja wali di pura-pura maupun dalam piodalan di rumah-rumah penduduk sedesa Ketewel. Di samping itu tari Legong Topeng Sang Hyang Dedari difungsikan sebagai *penampek*/penolak *gering*, *sasab*, dan *merana*.² Topeng Ratu Dari hanya bisa ditarikan oleh anak-anak yang menginjak usia remaja (belum menstruasi).

2

Kalau di Desa Ketewel terjadi wabah maka masyarakat menghaturkan *Geti-geti pisang mas* dihadapan Ratu Mas Suci, Giri Suci, dan Ratu Dedari. Adapun banyaknya topeng Dedari yang tersimpan di pura Payogan Agung berjumlah 9 buah topeng, terdiri atas: 7 topeng Bidadari, 1 buah topeng Emban, dan 1 buah topeng Juru Rias, adalah sebagai berikut:

- | | |
|---------------------------|---------------------|
| 1. Bidadari Supraba | 6. Bidadari Aminaka |
| 2. Bidadari Nilotama | 7. Bidadari Gudita |
| 3. Bidadari Sulasih | 8. Bidadari Kentrut |
| 4. Bidadari Tunjung Biru | 9. Took |
| 5. Bidadari Gagar Mayang. | |

b) Ratu Lanang

2

Dikisahkan bahwa Ida Hyang Bhatara Pasupati sudah berperhyangan di Payogan Agung. Beliau memerintahkan kepada Ida Bhatara Gana untuk meniru wajah dari Raja dan Para Menteri di kerajaan Majapahit untuk diwujudkan dalam bentuk topeng yang terbuat dari bahan kayu *maya*, untuk dipentaskan pada saat puncak upacara sebagai *pemuput karya*. Setelah topeng tersebut selesai dibuat lalu dipersembahkan dihadapan Ida Hyang Pasupati dan berstana di Pura Payogan Agung. Topeng *Ratu Lanang* ini hanya bisa dipentaskan pada saat upacara Mepedudusan Agung atau Mepedudus Alit di Khayangan-khayangan. Fungsi topeng *Ratu Lanang* di samping merupakan tari wali/ *pemuput karya* dan juga berfungsi untuk menangkal *gering*, *sasab*, dan *merana*. Adapun penarinya harus orang-orang yang telah *mewinten* dan *mepedambel*. Topeng *Ratu Lanang* berjumlah

1

2

13 buah: 6 buah diantaranya memakai nama, sedangkan 7 buah tanpa nama. Nama-nama topeng *Ratu Lanang* terdiri atas:

1. Sri Surya Maharaja, topengnya berwarna putih
2. Sri Empu Sidhakarya, topeng ini berwarna merah muda
3. Sri Semara Jaya, berwarna putih
4. Sri Patih Gajah Mada, berwarna Coklat
5. Sri Kerta Wardhana, berwarna biru muda
6. Sri Sura Yuda, berwarna merah muda

Merujuk pada legenda tersebut di atas bahwa kelahiran tari-tarian legong ada di Bali diyakini diturunkan dari sorga. Keindahan tarian sorga yang dibawakan para bidadari dari Indraloka merajut secara harmonis dengan diiringi musik yang melodik, dan mempesona yang dibawakan oleh para Gendarwa membuat suasana khayangan menjadi indah menakjubkan. Tarian sorga tersebut diturunkan ke dunia melalui wahyu merasuk di dalam sukma I Dewa Agung Made Anom Karna sehingga terciptalah tari legong topeng Sang Hyang Dedari di Desa Ketewel. Kesenian adi luhung itulah yang mengilhami para seniman desa Sukawati berkreaitivitas dalam berkarya. Pada akhir abad ke 18 I Dewa Gede Rai Perit dari puri Pahang dan dibantu oleh Bambang Made Dwaja dan Dewa Putu Blacing sebagai penata musik iringannya telah mengubah sebuah komposisi tari Bali dengan cita rasa klasik ke dalam sebuah bentuk tari yang terpola pada pakem legong (*nganutin gong*). Sehingga terciptalah sebuah karya

monumental yaitu tari legong yang kemudian sering dipentaskan di puri atau di keraton.

Dari sinilah cikal bakal tari legong yang juga disebut legong keraton yang menjadi ikon Pulau Bali yang dipentaskan baik tingkat lokal, nasional, dan internasional. Sebagai sebuah tarian klasik yang telah menjadi kebanggaan masyarakat Bali, tari legong dalam eksistensinya tidak hanya merupakan pertunjukan tari yang sangat indah, menarik dan mempesona, juga menjadi sumber inspirasi bagi kalangan seniman seluruh dunia di dalam menciptakan karya-karya baru. Sehingga sampai sekarang bermunculan karya-karya baru yang bernafaskan pelegongan bagaikan jamur dimusim hujan baik tingkat regional, nasional maupun internasional. Tari legong yang berdasarkan bentuk pertunjukannya sangat kental dan integral dengan nilai-nilai formalistik istana yang sangat kuat dengan norma-norma, pakem-pakem, dan standar-standar tradisional Bali. Sebagai bagian dari seni pertunjukan Bali dengan kandungan nilai artistik yang sangat tinggi diyakini tetap lestari sepanjang zaman dan menjadi bagian dari kebudayaan yang adiluhung.

B. Tari Legong Dalam Legenda Japatuan

Di dalam *purana* berikutnya yang menginsyarkan tentang lahirnya tari legong di Bali adalah legenda yang berjudul “Japatuan”. Dikisahkan dalam sebuah rumah tangga yang sedang hidup rukun, harmonis dan bahagia yaitu Japatuan yang didampingi istrinya yang tercinta bernama Ratnaningrat serta seorang kakak tertuanya bernama I Goras. Japatuan dalam lingkungan bermasyarakat sangat dikenal orang jujur, tulus, bijaksana, tampan dan berbudi luhur dengan menjunjung tinggi nilai-nilai spiritual, religius dan bakti terhadap *Ida Sang Hyang Widhi*/Tuhan Yang Maha Esa. Namun Tuhan menghendaki lain, istrinya yang sangat anggun, cantik, lemah gumulai, bijaksana, berkarismatik laksana dewi Khayangan rohnya dipanggil ke sorga untuk dijadikan penari legong.

Menghadapi kenyataan itu Japatuan begitu istrinya telah menjadi mayat, dirundung sedih dan duka yang mendalam. Ia selalu hidup bersama mayat istrinya sekalipun berkali-kali kakaknya I Goras dan pemuka desa telah menyuruh menguburkannya, ia tidak mau dan selalu hidup dan tidur bersama mayat istrinya. Lalu seluruh masyarakat memboyong sekaligus balai tempat tidurnya ke kuburan dan dikubur paksa. Hari demi hari, minggu demi minggu, bulan demi bulan ia selalu ada di kuburan istrinya yang membuat kakaknya beserta seluruh masyarakat menjadi kasihan, sedih dan cemas. Berbagai cara telah dilakukan oleh kakaknya I

Goras dan seluruh masyarakat untuk menasehatinya namun Japatuan tetap teguh bagaikan seorang pertapa.

Pada suatu malam Dewi Durga memperlihatkan diri karena telah diketahui bahwa Japatuan adalah orang yang jujur, tulus, kasih sayang, dan bakti terhadap Tuhan dengan menjalankan ajaran *tantra* dengan baik yang menjunjung tinggi cinta kasih. Maka dalam pada itu Beliau memberikan petunjuk untuk mencari istrinya ke sorga dengan menganugrahkan sehelai bulu ayam. Japatuan adalah orang yang paham dengan kehidupan dan kematian yang *kesidhiannya* telah mencapai setingkat Dewata. Kemudian ia pun pergi ke sorga yang diikuti oleh kakaknya I Goras dengan bantuan kekuatan bulu ayam ajaib tersebut ke arah timur laut.

Di Sorga yakni di Indra Loka, Dewa Indra telah mengetahui, Japatuan sedang datang untuk mencari istrinya dan segera Ratnaningrat dirubah wujudnya menjadi babi petina agar tidak diketahui oleh Japatuan. Akan tetapi siasat Dewa Indra tidak mempan terhadap kekuatan *kesidhian* dan *jnana* mata bathin Japatuan. Sehingga sesampainya di Indra Loka dihadapan Dewa Indra, Japatuan memeluk babi petina tersebut yang ia telah ketahui bahwa itu adalah istrinya yang tercinta dan sekaligus memohonnya agar dianugrahkan untuk membawanya ke dunia. Dewa Indra dan seluruh yang hadir dalam peristiwa di Indra Loka itu menjadi tercengang dengan kehebatan Japatuan.

Dewa Indra telah mengetahui tentang keberadaan Japatuan yang keambaannya terhadap Tuhan dan menjunjung tinggi kemanusiaan dalam wujud cinta kasih sehingga permohonannya dikabulkan. Namun sebelumnya, Japatuan disuruh *mengruat*/membersihkan istrinya terlebih dahulu dengan air suci yang ada di Indraloka agar kembali kewujud yang semula. Didunia (*mercapada*) Diah Ratnaningrat menjadi pelatih legong yang disegani, dihormati, dikagumi oleh seluruh masyarakat. Dari kisah ini tersirat bahwa tari legong lahir di bawa dari sorga oleh Diah Ratnaningrat yang menyebar dan lestari sampai sekarang.



Gambar 2.1

Tari Legong Keraton dalam adegan roman yang dibawakan oleh:
Ni Putu Dea Rarasasmita dan Ni Kadek Siska Maharani

(Foto: I Kadek Puriartha 2020)

C. Kajian dan Klasifikasi Tari Legong Keraton

Secara niskala para Dewa menurunkan wahyu, *wangsit*, dan ilham terhadap para seniman zaman dulu di dalam menciptakan suatu tarian. Atau dengan pengertian lain para Dewa ikut campur tangan di dalam proses penciptaan tarian-tarian di Bali. Sekalipun tidak bisa dilihat secara kasat mata namun diyakini bahwa manifestasi para Dewa selalu hadir di dalam proses penciptaan. Para seniman untuk mewujudkan keinginannya menciptakan suatu karya seni selalu mohon bantuan terhadap para Dewa. Hal itu disebabkan oleh karena telah menyadari kemampuan manusia adalah terbatas, hal-hal yang tidak bisa dijangkau oleh pemikiran manusia selalu memohon kepada Tuhan. Sesuai keyakinan bahwa Tuhan adalah Maha Pencipta, Maha Tahu, Maha Kuasa, Maha Pengasih, dan Maha Penyayang melalui permohonan yang serius, tulus, dan suci akan bisa dianugerahkan jalan kebenaran untuk dapat mewujudkan sebuah karya yang baik dan bermakna. Ditinjau dari bentuk koreografinya tari legong dapat dibagi menjadi tiga yaitu:

1. Tari legong sakral adalah tarian yang difungsikan sebagai bagian dari upacara adat dan agama Hindu yang lahir berdasarkan *wangsit* atau *wahyu* dari Ida Sang Hyang Widhi Wasa. Jenis-jenis dari tari legong ini diyakini memiliki *superpower* magis religius yang telah mengalami proses sakralisasi dalam rakaian upacara dan upacara tertentu sesuai adat dan keyakinan masyarakat

pendukungnya. Begitu juga bentuk-bentuk tarian ini disakralkan dan dikramatkan dan diayomi dengan *awig-awig* (regulasi), *dresta*, dan *bisama* dari masyarakat sehingga sangat terjaga kemuliaan, keagungan, dan kesuciannya. Jenis-jenis⁷⁸ tari yang tergolong di dalam kategori ini adalah: Tari Legong Topeng Sang Hyang Dedari, Legong Sang Hyang Dedari dan tari Sang Hyang lainnya. Tari-tarian ini tergolong dalam klasifikasi tari wali yang dipentaskan hanya untuk upacara-upacara adat dan keagamaan yang umumnya difungsikan untuk penolak bala, *gering*, *sasab*, dan *merana*, proteksi, dan memohon berkah untuk keselamatan seluruh masyarakat pendukungnya.

2. Tari legong klasik adalah tari-tari⁴⁰ yang telah mengalami perjalanan sejarah yang sangat lama yang memiliki norma-norma, pakem-pakem dan standard-standard formalistik yang sangat kuat dan ketat. Tari-tari legong ini⁷⁸ merupakan perkembangan dari Tari Legong Topeng Sang Hyang Dedari yang ada di Desa Ketewel, Kecamatan Sukawati Kabupaten Gianyar yang awal pertama dikembangkan di istana Sukawati pada akhir abad ke 18 oleh I Dewa Gede Rai Perit dari puri Pahang dan dibantu oleh Bambang Made Dwaja dan Dewa Putu Blacing sebagai penata iringannya. Legong ini merupakan milik raja dan dipentaskan di istana atau keraton-keraton maka disebut dengan legong keraton. Ketika zaman feodal mulai dipengaruhi oleh zaman kemerdekaan dan modern lagong klasik telah berkembang dan menyebar ke luar istana dan sebagai seni pertunjukan masyarakat. Terdapat beberapa

bentuk tari legong klasik yang masih eksis sampai sekarang adalah: tari legong lasem, kuntul, kuntir, jobog, semarandana, legodbawa, bapang, dan lain-lain.

3. Tari legong kreasi baru adalah jenis tari yang digarap atau diciptakan dalam bentuk baru yang pola penggarapannya bertitik tolak pada tari legong klasik. Secara koreografis tari-tarian baru ini memiliki unsur-unsur kebebasan kreativitas para koreografer secara kental dan integral sehingga memunculkan nilai-nilai karakteristik dan daya tarik tersendiri sebagai identitasnya. Elemen-elemen baru dirajut secara artistik, estetik dan dinamis namun tetap mengacu pada nilai-nilai legong klasik yang ada sehingga karya-karya ini disebut dengan tari kreasi baru *palegongan*.

Sebagai sumber inspirasi dan ide dari karya palegongan, tari legong klasik telah berkembang dengan pesat yang dikemas dalam bentuk karya-karya baru baik di tingkat lokal, nasional dan internasional. Beranekaragam bentuk tari palegongan telah berkembang di Bali diantaranya: Tari kreasi baru palegongan bimaniyu gugur, supraba duta, dan beberapa karya penulis seperti: legong gering, legong taksu, legong partiwi, legong sanjiwani, legong sembada, legong Spirit of Bali, dan legong sanghyang.

BAB III

Tari Baris dan Rejang Dalam Purana

A. Tari Baris Dalam Teks-Teks Kuno

Tari Baris merupakan tari klasik yang berkarakterkan putra keras yang menggambarkan para prajurit yang gagah perkasa, tangkas, dan tegas dari kerajaan Bali yang senantiasa selalu siap siaga menjaga, melindungi, dan mengawasi keamanan, kenyamanan, dan ketentraman masyarakat dari suatu kerajaan. Pantang menyerah di dalam membela kerajaannya dari serangan musuh. Diklasifikasikan ke dalam seni pertunjukan klasik oleh karena tarian ini awalnya berkembang di istana dan mendapatkan pembinaan dan pengayoman dari kaum bangsawan kerajaan. Sebagai prajurit istana tidak hanya memiliki kekuatan fisik namun juga dalam ilmu kebathinan atau *kewesesan*. Tari baris pada umumnya ditarikan oleh penari laki-laki ada yang dalam bentuk massal yang terdiri dari 6 sampai 12 penari dan ada yang ditarikan dalam bentuk solo, satu orang penari

(tunggal). Di Bali terdapat tiga jenis tari baris bila ditinjau dari fungsinya adalah:

1. Tari baris yang tergolong tari *wati* yang disakralkan dan keramatkan yang disebut dengan tari baris upacara seperti: baris gede, baris tombak, baris tamiang, baris poleng dan seterusnya yang paling sedikitnya terdapat 30 jenis tari baris upacara di Bali.
2. Tari baris tunggal yang ditarikan oleh seorang penari yang tergolong dalam tari *balih-balihan* atau seni pertunjukan profan dan populer yang berfungsi untuk hiburan. Tarian ini telah menjadi primadona bagi kalangan anak-anak laki-laki di era sekarang. Tari ini mengalami perkembangan yang luar biasa dan digemari oleh semua kalangan dari anak, dewasa dan orang tua.
3. Tari baris melampahan merupakan golongan tari baris yang membawakan salah satu karakter di dalam pertunjukan dalam bentuk dramatari. Umumnya di Bali dimasukan sebagai peran Arjuna di dalam dramatari yang menggunakan lakon Arjuna Tapa.

Dalam perkembangan selanjutnya dengan pesatnya kemunculan koreografer-koreografer di Bali sangat banyak tari baris ini dijadikan inspirasi dan sumber ide untuk menciptakan tari-tari baris baru yang disebut dengan tari kreasi baru *babarisan*. Dewasa ini kemunculan tari baris kreasi baru cukup signifikan di dalam membangkitkan dinamika perkembangan seni pertunjukan Bali. Namun sangat disayangkan bahwa, dari sekian lama tari baris klasik baik yang sakral maupun yang profan telah dieksploitasi,

dimodifikasi, dan dijadikan inspirasi serta sumber ide ke dalam bentuk-bentuk tari kreasi baru, masih sebagian besar masyarakat awam yang belum paham tentang eksistensinya. Maka dari itu untuk memberi gambaran dan pemahaman dalam uraian ini dibahas tentang tari baris di dalam teks-teks *purana* di Bali.

B. Tari Baris Dalam Mitologi

Tersebutlah pada jaman dahulu bertahta seorang raja yang sangat sakti mandraguna, memiliki *balayuda* (pasukan perang) sangat banyak yang sangat setia kepada raja. Raja ini bertahta di istana Bedahulu bernama Sang Prabu Mayadenawa yaitu *rajapara detya, raksasa*, atau *denawa* di Balingkang. Memiliki rakyat kurang lebih *akutus keti* sampai ke tanah luar pulau Bali. Dalam kehidupannya Sang Prabu Mayadenawa bersifat *loba, angkaramurka, dursila, irsia, poraka* dan *nyapa kadi aku* tak henti-hentinya membuat kekacauan, sebab menganggap dirinya paling hebat, paling sakti tak ada yang menyamai kesaktiannya. Setiap saat ia bersikap mengganggu masyarakat yang melakukan *aci* atau upacara di pura-pura untuk menghaturkan sembah bakti dihadapan Ida Betara. Sang Prabu Mayadenawa sering juga mengganggu serta menggagalkan tapa orang-orang suci.

Akibat dari perlakuan dan sikap sang raja Mayadenawa ini menyebabkan masyarakat menjadi kering rohani, keadaan masyarakat dan bumi menjadi *terak* alias *gering*, paceklik berkepanjangan, segala yang ditanam tak menghasilkan, dan penyakit menyerang. Menghadapi keadaan yang tidak menentu itu, lalu Dang Hyang Sangkul Putih di Besakih beserta para pemangku-pemangku seluruh desa yang ada di wilayah Bedahulu mengadakan pertemuan secara rahasia di Besakih, untuk mencari jalan keluar terhadap permasalahan yang parah ini. Pada saat itulah Ida Betara Mahadewa dengan

diiringi Ida Bhetari Dewi Dhanu beserta para Dewa lainnya berkenan menampakan diri dihadapan para pemujanya, dan langsung memberikan wejangan dan solusi untuk menyelamatkan rakyat Bali dari *kegeringan* yang sangat parah ini.

Untuk mengatasi keadaan seperti ini Ida Bhatar Mahadewa beserta para Dewa lainnya yang berstana di Besakih pergi ke Jambu Dwipa pada *sasih kapat, suklapaksa, eka cami*, melesat di angkasa bagaikan halilintar. Dalam sekejap para Dewata sampai di Jambu Dwipa, kemudian menuju Gunung Mahameru. Ketika itu tampak Ida Bhatar Sang Hyang Pasupati (Hyang Siwa) sedang dihadap oleh para Resi Bujangga Siwa Sogata, para Gerdarwa (penyanyi Khayangan), *warapsara warapsari* (penari Khayangan) dan para Dewa lainnya. Ida Bhatar Mahadewa peserta rombongan segera menghadap dan menghaturkan sembah dihadapan Hyang Pasupati dan melaporkan tentang *kegeringan* yang terjadi di tanah Bali akibat dari perbuatan semena-semena dan *durjana* dari Prabu Mayadenawa.

Tatkala itu pula setelah mendengar laporan dari Ida Bhatar Mahadewa, Ida Sang hyang Pasupati mengutuk bahwa “kelaliman Mayadenawa akan secepat mungkin menemukan ajalnya”. Di dalam menghadapi saktinya Prabu Mayadenawa Hyang Pasupati menugaskan Ida Bhatar Indra untuk turun ke bumi dengan diiringi para pasukan sejumlah sepuluh juta orang serta telah siap dengan senjata perang untuk menghadapi Prabu Mayadenawa. Para pasukan Dewa

Indra terdiri atas: parajurit dengan senjata lengkap yaitu tombak, prisai, tamiang, panah dan lainnya. Di samping para pasukan elit lain seperti para patih, gendarwa, rewang-rewang dan lain-lain yang telah siap menghadapi kekuatan pasukan raja Mayadenawa. Melalui pertempuran yang sangat sengit dan seru pasukan dan banyak rakyat Bali mati akibat Mayadenawa menciptakan air racun di Tampaksiring. Dewa Indra melihat keadaan seperti itu lalu menciptakan air suci yang diberinya nama *tirta empul* di alas Tampaksiring untuk menghidupan kembali seluruh pasukan dan rakyat Bali yang telah mati. Sehingga sampai sekarang air suci *tirta empul* diyakini oleh seluruh masyarakat Bali sebagai tempat *penglukatan* atau pembersih diri. Akhirnya Mayadenawa melalui pertempuran yang melelahkan dapat dikalahkan dan gugur setelah merubah wujud menjadi berbagai wujud lain yang menyeramkan dan terakhir menjadi batu padas.

Merujuk dari mitos tersebut di atas, tersirat pasukan Dewa Indra yang gagah perkasa dan disebutkan adanya prajurit dengan perlengkapan senjata seperti tombak, tamiang, prisai dan lain diduga bahwa, tari baris upacara yang diwariskan sampai sekarang adalah wahyu dari Dewa Indra. Di samping itu secara teologis di dalam teks-teks purana terutama dalam bentuk *mithos* yang menceritakan tentang para Dewa-Dewi disebutkan bahwa, Indraloka adalah sumber seni pertunjukan yang dilakukan oleh para bidadari dari Kendran sebagai penari dan para Gendarwa sebagai pemain musik pemain terompet dan lian sebagainya. Maka diyakini bahwa tari baris upacara diturunkan dari sorga oleh prajurit-

prajurit Dewa Indra ketika menyelamatkan masyarakat Bali dari kelaliman Prabu Mayadenawa.

Dugaan itu dipertajam lagi dengan data empiris bahwa wilayah-wilayah dan pura-pura yang merupakan peninggalan sejarah yang berkaitan dengan mitos pasukan Dewa Indra turun ke dunia untuk mengalahkan kelaliman Mayadenawa seperti Besakih, Batur, Tirta Empul dan pura-pura sekitarnya terdapat tari baris upacara dalam bentuk yang sama. Di pura Besakih setiap upacara piodalan baik dalam bentuk upacara kecil sampai yang terbesar dipentaskan beranekaragam baris upacara diantaranya, adalah: *baris jozor*, *baris perisai*, *baris tamiang*, *baris bajra*, *baris gede* dan lain-lain. Begitu pula di pura Batur dipentaskan berbagai macam baris upacara pada setiap odalan, seperti: *baris gede*, *baris jozor*, *baris tamiang*, *baris perisai*, *baris bajra* dan lain-lainnya. Lebih-lebih di pura *tirta empul* desa 1 Tampaksiring, kabupaten Gianyar, selalu mementaskan 1 tari baris upacara diantaranya adalah: *baris tombak*, *baris gede*, *baris jozor*, *baris baris bedil*, dan lainnya.

53 Di banjar Sebatu desa Sebatu, kecamatan Tegellalang, kabupaten Gianyar yang sangat dekat dengan pura Tirta Empul Tampaksiring, terdapat juga tari baris upacara yang persis sama dengan yang ada di pura Besakih dan pura Batur. Menurut Mangku Nyoman Budiasa yang biasa dipanggil Mangku Nyoman Saur mengatakan bahwa, pura kahyangan tiga yang ada di desa Sebatu ada kaitannya dengan pura Batur Kintamani di mana mengacu kepada legenda Mayadenawa yang merupakan putra dari Prabu Jayapangus dengan Dewi

Danu di danau Batur. Masyarakat Sebatu memuja *Pratima* yang merupakan anugrah dari pura Batur yang bergelar *Ratu Manik Mas Caeng* yang berwahana lembu hitam berstana di *Khayangan Tiga*. Maka dari itu tari baris yang dipentaskan pada setiap odalan di pura Sebatu terdiri atas: *baris pendet*, *baris bajra*, *baris tombak*, *baris gede*, dan *baris tamiang*. Semua tari upacara itu yang setiap odalan di pura Batur juga dipentaskan sebagai perwujudan bakti menyambut turunnya Ida Bhatara yang dipersembahkan *yadnya* atau piodalan.

C. Tari Baris Dalam Legenda Kebo Iwa

Legenda berikutnya yang menyebutkan tentang istilah pasukan yang disinonimkan dengan istilah prajurit atau baris adalah kisah Ki Kebo Iwa di desa Blahbatuh, kecamatan Blahbatuh, kabupaten Gianyar. Adapun kisahnya adalah sebagai berikut:

Tidak bisa dipungkiri bahwa kisah Ki Kebo Iwa dari Bedahulu begitu melekat dalam kisah tutur masyarakat Bali namanya dikaitkan dengan masa pemerintahan Sri Asta Sura Bhumi Banten dari kerajaan Bedahulu dan Ratu Tribuana Tungga Dewi yang memerintah kerajaan majapahit, dan tentu saja Mahapatih Amangku Bhuminya yang terkemuka, Gajah Mada. Dari tutur tua di kisahkan ayah Kebo Iwa yang bernama Ida Arya Karang Buncing sudah sekian lama bersama istrinya dalam keadaan tidak bahagia dan sedih karena tidak memiliki keturunan. Akhirnya beliau bersama istrinya berkeinginan untuk melakukan persembahayangan di pura untuk memohon anugrah pada hari baik terhadap Ida Sang Hyang Widhi Wasa di Pura Bedugul Gaduh. Beliau dengan istrinya memohon kepada Sang Pencipta untuk diberikan keturunan. Namun Karena niatnya yang terlalu besar untuk memiliki keturunan lalu tanpa disadari istrinya menyampaikan permohonan yang berlebihan “asalkan diberkahi seorang putra berapapun kuatnya putranya makan akan dipenuhinya” begitulah konon sesang yang diucapkan oleh istri Ida Arya Karang Buncing tersebut.

Waktupun berlalu sehingga pada akhirnya sang istri mulai mengandung betapa bahagianya mereka karena permohonan mereka telah dikabulkan oleh Ida Sang Hyang Widhi. Setelah cukup usia kandungannya tibalah saatnya sang istri untuk bersalin dan alangkah bahagianya mereka setelah melahirkan seorang putra yang diberinama I Kebo Waruga. Kebo Waruga tumbuh semakin besar dan mulai beranjak dewasa, iapun tumbuh menjadi laki-laki yang besar dan tinggi sehingga ia diberi sebutan Kebo Iwa. Kebo Iwa makan dan terus makan sehingga orang tuanya kehabisan artinya sampai tidak sanggup lagi untuk memberinya makan. Dalam situasi itu orang tuanya dengan rendah hati meminta bantuan kepada seluruh penduduk Desa. Saat itu seluruh warga desa dengan mendirikan rumah besar yang tempat khusus untuk memasak makanan diberikan pada I Kebo Iwa setiap hari, namun lama kelamaan warga juga tidak kuat sehingga membuat seluruh warga menjadi miskin.

Kebo Iwa memiliki jangkauan kaki yang sangat lebar dan kuat sehingga ia dapat melakukan perjalanan sejauh yang ia inginkan dengan sangat cepat. Kalau ia ingin minum ia hanya menusukan jari telunjuknya ketanah sehingga membentuk sumur kecil yang mengeluarkan air. Kebo Iwa adalah seorang pemuda yang memiliki sukma suci yang selalu berbuat baik dengan hati yang tulus untuk siapa saja, kapanpun, dan dimanapun juga. Pada suatu ketika dalam perjalanan pulanginya Kebo Iwa dari danau *beratan* dimana yang merupakan tempatnya untuk biasa membersihkan diri terlihatnya segrombolan laki-laki yang sedang berniat jahat

kepada seorang gadis desa yang cantik. Mereka memperlakukan seorang gadis dengan paksa dan keras dan tidak senonoh. Hati Kebo Iwa merasa iba dan segera menolongnya. Ia mengamuk sampai semua gerombolan itu melarikan diri dengan tunggang langgang untuk menyelamatkan diri.

Pada tahun saka 1185 Kebo Iwa membentuk pasukan pemuda yang jumlahnya 33 orang yang diberinya nama pasukan Taruna Watu. Karena ketangkasan dan kemampuannya mengorganisir para pemuda itu sehingga Kebo Iwa dikenal juga dengan sebutan Kebo Taruna. Mereka dikerahkan untuk membangun pura Dalem Maya pada tahun 1197. Setelah selesai membangun pura pada tahun saka 1198 Kobo Iwa menjelajahi desa-desa, seperti: Bualu, Pejatu hingga ke Kalajayan. Iapun melanjutkan perjalanannya menuju ke utara yaitu daerah Badung dengan mendirikan berbagai tempat suci yang salah satu yang sangat terkenal sampai sekarang adalah *Candi Laras Mospahit* tahun 1278 masehi. Di samping itu beliau juga membangun balai panjang yang disebut dengan *balai agung*.

Didinding ²⁷ Gunung Kawi Tampaksiring Kebo Iwa memahat dinding tersebut dengan sangat ²⁷ indah. Karya itu diberikan sebagai perhormatan kepada raja Udayana, raja Anak Wungsu dan pramaisuri dan perdana menteri yang disemayamkan disana. Dari kehebatannya dan keahliannya itu ia menjadi sangat terkenal sehingga raja dinasti keturunan terakhir Warmadewa yaitu Sri Asta Sura Bhumi Banten

mendengar kisahnya. Sang raja mengutus seluruh tumenggungnya, yaitu: Arya Kalungsingkal, Tunjung Tuter, Tujung Biru, Pasung Grigis, patih Tambiak, patih Giri dan lainnya untuk mendirikan arena besar untuk menguji kesaktiannya Kebo Iwa. Pada hari yang telah ditentukan Sang Raja ingin menyaksikan pertarungan yang maha dahsyat itu. Suara kentongan, suara gamelan bertalu-talu, sorak sorai suara rakyat bergemuruh tak henti-hentinya dan tidak ada satupun prajurit dan para patih yang mampu mengalahkan Ki Kebo Iwa sehingga Sang Raja terkagum-kagum melihat kedikdayaan Kebo Iwa. Kemenangan atas pertandingannya itu membuat Kebo Iwa diangkat menjadi mahapatih andalan kerajaan Bedahulu sehingga ia menjadi sangat terkenal.

Bali merupakan wilayah yang berada dalam amatan Majapahit, Gajah Mada mengutus beberapa teliksandi untuk menyelidiki atau memata-matai kekuatan Raja Bedahulu. Para teliksandi memberikan informasi bahwa, Raja Bedahulu begitu merasa sangat percaya diri atas kekuatan yang dimiliki, lebih-lebih telah memiliki seorang mahapatih yang sangat sakti mandraguna yaitu Kebo Iwa dan telah mengucapkan sumpah setianya untuk mengabdikan kepada Sang Raja Bedahulu. Segala hal tentang Kebo Iwa telah diceritakan kepada Gajah Mada yang mana dalam hal itu Gajah Mada mulai berpikir bahwa untuk menguasai Bali tidaklah gampang karena raja Bali memiliki para patih yang sangat sakti dan seluruh rakyatnya yang siap mati untuk berperang. Sebagai seorang mahapatih roda pemerintah sudah seharusnya dan jelas dijalankan mau tidak mau untuk

menundukan Bali harus melepaskan Patih Kebo Iwa agar jauh dari pusat kekuasaan. Hal ini dilakukan sebelum Majapahit mendatangi Bali dengan kekuatan militer. Untuk memisahkan Kebo Iwa dari pusat pemerintahannya tidak ada cara lain kecuali dengan menjalankan strategi dan politik. Berhari-hari Gajah Mada memikirkan cara sehingga pada akhirnya Gajah Mada memutuskan untuk berangkat ke Bali secara resmi.

Rombongan Gajah Mada mendarat di Segara Rupek Gilimanuk dan mereka melanjutkan ke Telukan Bawang merambas tegalan di daerah Karang Bong serta Desa Pengastulan kemudian naik perahu lagi menuju Tohlangkir terus ke Samprangan dan Gianyar. Kedatangan mereka disambut oleh pasukan Taruna Watu, kerap mengibarkan bendera persehabatan sehingga rombongan ini diterima dengan baik. Lebih-lebih telah mengetahui kedatangan mereka untuk menemui patih Kebo Iwa yang kebetulan saat itu sedang berada di rumah orang tuanya. Kebo Iwa cukup terkejut dengan kedatangan Gajah Mada dengan maksud menjalin persehabatan dengan Bali dengan cara mengundang Kebo Iwa ¹³³ ke Majapahit untuk dinikahkan dengan seorang putri dari Lembah Tulis Madura.

Demi negara Kebo Iwa menerima tawaran itu. Sungguh sangat senang Gajah Mada karena tawarannya diterima dengan baik dan rombongan kembali ke Majapahit. Disisi lain Kebo Iwa sebelum berangkat ke Majapahhit menghadap Sang Raja untuk mohon pamitan, kemudian melakukan

persembahyangan di beberapa pura. Setelah itu barulah melakukan perjalanan sendiri ke Majapahit. Namun mendadak di tengah samudra terjadilah pertanda alam yang tidak baik. Hujan dan badai, kilat bersaut-sautan dan perahu layar terobang-ambing diterjang ombak tinggi. Kebo Iwa tahu dirinya terkena bencana dan ingat kewajibannya sebagai seorang kesatria yang tidak boleh mengingkari janji untuk datang ke Majapahit. Kebo Iwa turun dari atas perahu dan berenang menuju tujuannya. Kebo Iwa berhasil sampai ke tepi pantai namun dari pertanda alam itu membuatnya menjadi semakin waspada.

Kedatangan Kebo Iwa di tanah Majapahit seluruh pasukan menjadi terperangah dan terkagum bercampur waspada terpancar jelas dari wajah-wajah mereka saat memandang Kebo Iwa. Mereka kagum, takjub dengan ukuran badan Kebo Iwa yang begitu besar tegap dan tinggi. Gajah Mada menyambut kedatangan Kebo Iwa dengan penuh rasa keakraban dan dihadapkannya kepada Sang Ratu Tribuana Tungga Dewi. Pada pertemuan itu Gajah Mada kembali menegaskan niatnya untuk menjalin persehabatan dengan Bali dengan jalan menikahkan Kebo Iwa dengan seorang putri terhormat dari Lemah Tulis Madura pilihan Sang Ratu Majapahit. Namun sebagai persyaratan awal ²⁸ Gajah mada meminta Kebo Iwa untuk membuat terlebih dahulu sebuah sumur yang nantinya akan dipersembahkan kepada calon pedampingnya dan sekaligus sumur itu akan berguna bagi kepentingan rakyat banyak.

Kebo Iwa memandang permintaan itu tidaklah begitu sulit baginya oleh karena hal itu sudah sering dilakukannya di Bali. Kebo Iwa langsung menyanggupi persyaratan itu bahkan ingin membuat sumur yang paling besar agar dapat dimanfaatkan oleh rakyat yang lebih besar pula. Kebo Iwa lantas membuat sumur di tempat yang telah ditentukan. Hanyak dalam sekejap saja sumur itu sudah menyerupai bentuk dengan memiliki kedalaman yang cukup. Namun sebelum sempat lobangnya mencampai sumber air tiba-tiba saja Gajah Mada memerintahkan para prajurit untuk menurunkan kembali bebatuan dan tanah disekitarnya ke dalam sumur sehingga Kebo Iwa tertinbun, Kebo Iwa terperangkap di dalam tanah.

Gajah Mada memandang sumur yang tertutup itu dengan perasaan sedih tetapi tetap juga harus dilakukan bagaimanapun juga sebagai seorang abdi negara harus mengutamakan dan menempatkan kepentingan negara di atas segala-galanya sekalipun harus membunuh rasa kemanusiaan yang dimilikinya. Di sisi lain Kebo Iwa berada di bawah tanah tidaklah mati malah justru ia menjadi sadar bahwa sebagai seorang patih yang dengan kesaktian mandraguna saja sungguh tidaklah cukup, yang tidak ia miliki adalah ilmu strategi dan politik. Mereka yang pandai berpolitik akan cenderung menang daripada orang-orang yang sakti. Kebo Iwa mengakui kehebatan lawannya kali ini dalam menyiapkan strategi, tapi Kebo Iwa juga sadar bahwa seperti juga Gajah Mada ia adalah abdi negara tidak boleh menyerah begitu saja atas nama kemuliaan negaranya. Maka

dengan segala ketidakberdayaannya Kebo Iwa mengempaskan kembali bebatuan dan tanah yang menimbunnya ke atas sehingga seluruh prajurit andalan Gajah Mada wafat oleh benturan bebatuan tersebut. Dalam pada itu Kebo Iwa melompat berdiri tegak di pinggir sumur dan berhadapan langsung dengan Gajah Mada.

Melihat lawannya yang hanya tertegun dengan kemunculan dihadapannya, Kebo Iwa mengambil kesempatan untuk menyerang Gajah Mada. Pertarunganpun terjadi dengan dahsyat hingga debu-debu yang berterbangan dalam waktu yang cukup lama. Gajah Mada telah merasakan memang lawannya benar-benar tangguh seperti apa yang telah didengar dari para teliksandinya. Gajah Mada mulai berdebar membayangkan cita-cita junjungannya Tribhuana Tungga Dewi untuk mempersatukan nusantara ternyata akan gagal dalam langkah awal saja, namun didetik itu pula Kebo Iwa yang *waskita* mendadak menangkap pertanda aneh dimasa depan. Mata batinnya melihat bagaimana orang muda yang sedang dihadapainya memiliki cahaya kebesaran yang tak tertahankan. Sejarah agung akan diukir olehnya dan ketika cahaya kebesaran itu nanti akan lenyap Balilah yang justru yang kelak akan mewarisi cahaya itu. Dalam pertarungan sengit Kebo Iwa mulai bimbang ia mulai merasa bahwa ia harus mengalah demi masa depan Bali sendiri ratusan tahun kemudian bahkan setelah Majapahit runtuh. Namun sebagai seorang kesatria pantang baginya untuk menyerah kalah dalam pertempuran hingga kemudian Kebo

Iwa mengambil keputusan lebih baik mati ditangan Gajah Mada.

164

Sebuah keputusan yang sulit namun tetap harus dilakukan agar cahaya itu ratusan tahun kemudian benar-benar milik Bali. Dengan berat hati diberitahukannya kelemahan kesaktian yang dimilikinya yakni bubuk kapur. Gajah Mada terhenyah dia tidak menduga lawannya akan mengatakan sendiri kelemahannya itu. Gajah Mada tidak tahu apa sesungguhnya yang terjadi padanya. Namun Kebo Iwa tetap menyuruh Gajah Mada segera melakukannya. Sehingga patih muda itu menghatam batu kapur yang tidak jauh dari tempat pertempuran sehingga menjadi serpihan bubuk dan segera saja bubuk itu diambarnya dilemparkan ketubuh Kebo Iwa yang tetap memberikan perlawanan terakhir. Ia tidak mau gugur dalam keadaan menyerah. Dan benar saja hanya dalam waktu singkat serangnya mulai melemah karena mengalami sesak nafas luar biasa, Gajah Mada tahun bahwa, tidak akan membunuh lawannya yang sudah sekarat. Kebo Iwa memanfaatkan sisa-sisa tenaganya untuk menyerang lawannya dengan kekuatan penuh sehingga Gajah Mada sangat terkejut dan secara seponan menancapkan keris pada lawan yang tiba-tiba memeberikan serangan kearahnya. Kebo Iwa tersungkur. Sebelum menghembuskan nafas yang terakhir Kebo Iwa memberi pesan yang terus mengiang-ngiang ditelinga Gajah Mada bahwa semoga pengorbanannya bukanlah sebuah kesia-siaan dan Gajah Mada harus mampu mewujudkan cita-cita besarnya seberapapun sulit itu dilakukan. Gajah Mada hanya

mangguk hormat atas pesan itu tidak bisa bilang apa-apa lagi hingga Kebo Iwa pun gugur di Majapahit.

Kematian Kebo Iwa membuat kerajaan bedahulu kehilangan salah satu pemimpin terbaiknya yang mampu menghadapi serangan dari luar, termasuk dari Majapahit yang benar-benar akan menginvasi Bali. Meskipun dihadap oleh para kesatria yang betul-betul gagah berani dalam pertempuran habis-habisan Bali akhirnya takluk juga. Satu hal yang tidak bisa dilewatkan usai kematian Kebo Iwa adalah bagaimana Gajah Mada tetap memikirkan kemajuan Bali sebagai bentuk penghormatan kepada Kebo Iwa yang merupakan lawan yang paling dikaguminya. Gajah Mada menempatkan para pemikir terbaik Majapahit di Bali sekaligus para wiku dan para kawi yang andal dalam sastra maupun seni. Setiap seluk beluk arsitektur di Bali tidak bisa hanya dipandang sebatas bangunan belaka, namun memiliki kedalaman rohani sekaligus memiliki nilai dan makna filosofis yang tinggi. Bali bagai miniatur Majaphit tempo dulu yang disinggahi jutaan pelancong dunia namun tetap mempertahankan nilai-nilai leluhurnya. Begitulah cahaya yang benar-benar mewaris ditanah Bali.

Dalam legenda di atas menyebutkan bahwa Kebo Iwa membentuk sebuah pasukan yang terdiri dari 33 orang dan dididik oleh beliau dengan baik yang dipersiapkan untuk mengawal keamanan wilayah Blahbatuh. Di samping itu juga dididik tentang kedikdayaan sehingga menjadi pengawal atau prajurit yang tangguh dan andal. Pasukan tersebut

diberinama *Teruna Batu*, karena kekuatan, dan kedikdayaannya akibat dari didikan Kebo Iwa, akhirnya Beliauapun diberinama Kebo Teruna. Kata *teruna* juga diartikan bahwa Kebo Teruna karena masih lajang dan belum kawin. Masyarakat desa Blahbatuh sampai sekarang tetap melestarikan pasukan leluhurnya yaitu Kebo Iwa dalam bentuk tari baris yang disebut dengan baris *teruna batu*. Menurut bapak I Made Sidia mengatakan bahwa, sampai sekarang tari baris tersebut dipentaskan pada setiap upacara piodalan di pura Karang Buncing dan di pura Dalem Maya di desa Blahbatuh, Gianyar. Baris ini satu-satunya yang ¹¹¹hanya ada di desa Blahbatuh dan tidak ada di daerah-daerah lain di Bali. Maka dari itu tari baris ini dijadikan kebanggaan dan disakralkan oleh masyarakat setempat.

D. Tari Baris Dalam Kidung Rangga Lawe

Menelusuri tari baris upacara di Bali termasuk tari-tari yang lain adalah sesuatu yang tidak mudah oleh karena kurangnya data tertulis yang akurat, akan tetapi tidak bisa dipungkiri bahwa tari baris telah tersebar di seluruh pelosok desa di Bali dari zaman yang lampau. Kehadirannya sangat dipentingkan di dalam setiap upacara adat dan keagamaan di Bali. Sementara ini sebagian besar bahkan keseluruhan tulisan-tulisan baik berupa teks-teks kuno maupun dalam bentuk penelitian ilmiah mengungkap tentang tari baris bersifat interpretatif, asumptif dan tentatif yang perlu diteliti lebih lanjut tentang kebenarannya. Apabila ditinjau dari bentuk, fungsi dan maknanya tari baris secara historis diperkirakan sudah ada dari zaman primitif yang difungsikan sebagai tarian puja-puja terhadap roh-roh nenek moyang. Begitu juga difungsikan untuk mengalahkan musuh-musuh ketika terjadi peperangan disamping juga digunakan untuk menjaga keamanan di wilayah masing-masing.

Selanjutnya dalam zaman kerajaan spirit fungsi dan makna tarian-tarian primitif ini dipergunakan sebagai prajurit untuk menjaga keamanan kerajaan dan berperang dalam membela kewibawaan raja junjungannya. Dalam bentuk yang berbeda yaitu lebih formalistik menjadi pasukan atau prajurit-prajurit yang dibina dan digodok kaum bangsawan untuk menjadi prajurit yang tangguh. Seperti yang disebutkan kidung *rangga lawe* diasumsikan para

prajurit memakai senjata perisai dan tameng bisa disinonimkan dengan tari baris tamiang yang dikatakan adalah sebagai berikut:

“Anggungan lor sasagaran, oreng punang tanda manteri, kang amatang petak jinin, jiring atilang amareki, perise amarapit, binuntal winuku-wuku, rinukmi asosorot, dadap sangkur tameng Bali, saha suduk. Araras kinanda ing mas”.

Artinya:

¹ *“Memandang ke utara ke alun-alun, penuh dengan para tanda dan para menteri, yang membawa tombak putih, sudah akan mendekati, diapit oleh pasukan perisai, berkelompok dan beruas-ruas dibatasi dengan buku-buku, indah sekali kelompok-kelompok itu, kelompok yang menggunakan dadap (tameng kayu) kelompok sangkur dan kelompok perisai besi, semuanya menyelip keris di pinggang, semua keris itu bertahta emas” (Berg, 1930:108, dalam Kardji, 2010:10-11).*

Memperhatikan teks *kidung lawe* di atas, permasalahannya hampir sama dengan teks-teks sebelumnya seperti teks legenda Mayadenawa dan KI Kebo Iwa yang menyebutkan tentang pasukan yang senantiasa selalu siap untuk berperang. Kata pasukan secara leksikalnya adalah bersinonim dengan baris yang artinya berjejer, garis lurus, leret, dan barisan atau pasukan. Berangkat dari arti kata tersebut bahwa, tari baris adalah tari yang menggambarkan pasukan yang lengkap dengan senjata untuk berangkat ke medan laga. Dengan kata lain tari baris adalah tari yang

bertemakan kepahlawanan dan berkrakterkan keras, tegas dan tangkas yang selalu setia mengabdikan kepada sang raja.

Di Bali terdapat paling sedikitnya 30 jenis baris upacara yang dominan penamaannya tergantung dari jenis senjata yang dibawa. Apabila disebut baris tombak berarti menggunakan properti tombak. Baris tamias berarti memakai senjata tamias, baris panah membawa panah saat menari sebagai propertinya dan begitu pula yang lainnya. Sedangkan tari baris profan berdasarkan bentuk pertunjukannya terdapat berbagai macam yang difungsikan untuk hiburan (*balih-balihan*). Kalau dilihat dari koreografinya tari profan terdiri atas: baris klasik (solo), baris melampahan yang digunakan sebagai salah satu tokoh utama dalam suatu cerita drama. Baris kreasi baru yang ditarikan dalam bentuk duwet, quartet, massal, dan kolosal.

E. Tari Baris Sakral dan Profan

Tari baris dalam fungsinya sebagai wali atau upacara merupakan tarian sakral yang oleh masyarakat Bali telah menjadi kewajiban untuk mengetahui dan memahami bentuk, fungsi dan maknanya, oleh karena golongan tarian ini memiliki hubungan yang sangat ketat dan kuat dengan upacara adat dan keagamaan di Bali. Kehadirannya yang difungsikan sebagai bagian dari upacara keagamaan telah dilestarikan dan dikembangkan sesuai dengan gaya atau stail dan keyakinan masyarakat pendukungnya. Sebagai sebuah tarian yang telah diwariskan dari zaman yang lampau keberadaannya dijadikan media pemebelajaran dari daerah masing-masing dan diturunkan dari generasi kegenarasi berikutnya sehingga tetap eksis sampai sekarang.

Dalam aspek makna tari baris upacara dipentaskan setiap piodalan di pura-pura baik dalam pura Khayangan Tiga, Dadkhyayangan maupun pura-pura yang lain yang maksudnya adalah menyempit dan mengawal turunnya para Bhatara/Bhatari yang turun dari Khayangan menuju ke stana yang telah dipersiapkan di halaman pura paling suci (*jeroan*). Tari Baris sakral dipentaskan selalu diikuti dengan tari *rejang* sebagai perujudan Widyadari dan Baris penggambaran Widyadara. Memahami bentuk, fungsi dan makna tentang tari baris upacara dengan sendirinya dapat membuat makna dari upacara menjadi lengkap, sempurna dan sidakarya

berdasarkan keyakinannya. Berikut diuraikan jenis-jenis tari baris upacara di Bali adalah:

1. Tari Baris Gede merupakan tarian upacara yang sudah umum diketahui oleh masyarakat Bali oleh karena popularitasnya mulai tersebar keseluruh pelosok desa setelah diperkenalkan melalui jalur akademis yaitu Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) yang sekarang telah berubah menjadi Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar pada tahun 1980-an. Program pembinaan dari ISI Denpasar terhadap baris gede berkontribusi besar pada seluruh masyarakat Bali khususnya bagi setiap desa yang belum memiliki dan mengenal serta memahaminya. Melalui proses pembinaan tarian ini distrukturisasi dalam bentuk yang lebih umum fleksibel dan adaptif agar mudah dipelajari oleh masyarakat umum termasuk bagi para penari yang tanpa memiliki dasar teknik tari pun. Sekalipun bersifat adaptif dan fleksibel tentang ciri-ciri, norma, dan nilai yang terkandung di dalamnya masih tetap kuat sebagai karakteristiknya. Suasana kesederhanaan, kesucian, kejujuran dan keiklasan terlihat jelas dalam setiap gerakan dan dinamikanya sebagai refleksi persembahan yang tulus terhadap *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*. Spirit magis religius dalam setiap pementasannya terasa menyatu secara harmonis dengan atmosfir upacara di pura-pura sehingga menambah suasana upacara menjadi lebih lengkap dan mantap. Struktur tarinya terdiri dari: Bagian pertama adalah *kawitan* dengan mengucapkan vokal "*puh air, puh air, puh air, puuuuh*" dan dilanjutkan dengan *pepeson* dalam memakai iringan dalam bentuk *gilak*. Bagian kedua adalah *pengadeng* dalam tempo gerakan dan musiknya pelan dengan

diselingi vokal “*puuuuh airrr*” Bagian ketiga disebut dengan *pangecet* dalam tempo gerakan dan musiknya lebih cepat dari *pengadeng*. Bagian keempat adalah adegan pesiat atau perang dengan menggunakan musik dalam motif *kale*. Dan bagian terakhir bagian kelima adalah *pekaed/penyuyud* yaitu *ending*. Mengenai tata rias dari baris gede juga fleksibel bisa menggunakan *make up* lengkap seperti pertunjukan di panggung, dan bisa sesederhana mungkin hanya menggunakan tiga titik *urna* atau *gecek* berwarna putih yaitu pada dahi tepat diantara kedua pangkal alis dan bagian pelipis kanan dan kiri. Sedangkan untuk tata busana dapat diuraikan sebagai berikut:

a. Hias kepala terdiri atas:

- 1) *Gelungan* bermotif segitiga menggunakan kain putih dikombinasikan dengan ukiran dari kulit sapi dengan ornamennya, diberi warna kuning emas (*diperada*), ornamen dalam bentuk bunga-bunga yang terbuat dari kerang (*cukli*) berwarna putih berkilauan.
- 2) Motif kedua terdapat ornamen tumpeng berwarna hitam putih yang dipasang tepat dibagian tengahnya, kemudian dikombinasikan dengan bunga-bunga yang lain seperti gunitir, kaboja, dan lainnya.
- 3) *Sumpang* terbuat dari bunga merak ditambah daun *legirang* dikenakan di atas kedua telinga.

b. Kostum badan

- 1) *Simping* terbuat dari kain cepuk atau kulit sapi yang diperada yang dikenakan menutupi dada dan pinggirannya melewati kedua pundak yang

funksinya untuk membentuk pundak terangkat kelihatan gagah dan kokoh.

- 2) *Selendang* rembang atau corak kuno yang diikatkan pada leher yang kedua ujungnya terurai didepan dada.
- 3) Baju kemeja tangan panjang berwarna putih dengan dikombinasikan *gelangkana* yang terbuat dari kain beludru dihias dengan ornamen mote dan kelip
- 4) *Awiran* umumnya terdiri dari dua rentet yang masing-masing terdiri atas 8 sampai 10 helai, terbuat dari kain warna hitam dan dipadukan dengan kain poleng hitam putih dan diperada dalam motif sederhana, dikenakan mengikuti panjang dari ketiak sampai 4 cm di atas lutut.
- 5) *Lamak* yang terbuat dari kain cepuk warna gelap atau yang lain dan diperada.
- 6) *Awir* pinggang juga terbuat dari kain yang diperada yang panjangnya mengikuti jarak dari pinggang turun sampai 4 cm di atas lutut.
- 7) Celana panjang berwarna putih
- 8) *Setewel* terbuat dari kain beludru yang kombinasikan dengan gelang kaki segitiga warna merah yang disulam dengan ornamen mote dan kelip-kelip.

2. Baris *Jojo* ditarikan oleh 6 sampai 8 orang penari laki-laki, yang dipentaskan dalam ¹¹gka piodalan di pura Tirta Empul Tampaksiring dan di pura-pura yang ada di Desa Sebatu yang kedua ^{desa} ini saling berdekatan, sehingga

bentuk pertunjukannya hampir sama. Tari baris *jojor* seperti yang dikatakan Goris (1957) menggunakan senjata kampak sebagai properti. Ketika sedang menari betul-betul memperlihatkan ekspresi yang menunjukkan kehebatan dan kedikdayaan berperang. Suasana dibangun menjadi tegang disaat adegan berperang yang saling mengejek lawan. Lebih lanjut Goris mengatakan bahwa tari baris ini mengenakan kostum yang sederhana seperti: *saput perada*, baju putih, dan tidak lebih dari dua selendang kain kuno sebagai *awiran*, ¹*gelungan* atau mahkota bentuknya sama seperti gelungan baris tunggal hanya saja bunga-bunga di atasnya terbuat dari kayu. Melihat tari baris *jojor* pada tahun 1957 dengan masa sekarang sudah terjadi perubahan dari kostumnya. Busana yang digunakan sekarang terdapat perkembangan yang luar biasa dari segi kualitasnya, yangmana sebagian besar terbuat dari kain beludru dalam warna yang telah tertata serasi dan dihias dengan permata-permata dan mote-mote yang gemelapan. Begitu juga mahkota atau *gelungannya* dimana bunga-bunganya terbuat dari kulit kerang yang disebut *cukli* yang berwarna putih bersih dan kemilauan. Jadi busana yang digunakan di era sekarang sudah sama dengan tari baris tunggal kecuali rias mukanya masih seperti dulu. Hal ini terjadi di samping faktor ekonomi telah baju dan gampang mendapatkannya karena di desa Sebatu sebagian besar masyarakatnya pengarajin pakaian baris.

3. Baris Panah terdapat di daerah Bali Utara yaitu di desa Julah yang difungsikan untuk upacara piodalan di pura-pura yang ada disekitarnya. Tentang baris ini Goris (1937) telah mencatat bahwa, ditarikan oleh 6 sampai 8 penari laki-laki

dalam busana terdiri dari: *kain kancut*, baju kemeja putih, ¹put dengan menggunakan *umpal* yang ketat, *nyungklit keris*, *destar batik* dan di tangan kanannya memegang *busur panah* sebagai propertinya. Dilihat dari bentuk pertunjukan masih terlihat jelas suasana primitif yang menonjol dalam tariannya yaitu penggambaran berperang dan berburu. Disamping itu sangat kental terlihat suasana primitifnya dengan menggunakan gerak-gerak yang sangat sederhana dan sebagian besar dalam bentuk rpitasi atau pengulangan.

4. Baris *Bedil* juga ditarikan dalam rangka ¹piodalan di pura Tirta Empul Tampaksiring dengan bentuk *busananya sama dengan baris jozor hanya saja* properti yang digunakan adalah *bedil*.
5. Baris *Jangkang* adalah satu-satu yang ada di Nusa Penida dengan memiliki ciri khas yang unik dan menarik. Tarian ini ditarikan oleh 6 sampai 12 penari laki-laki dengan *busana yang sangat sederhana*, mengenakan daun *keraras* atau *daun pisang yang telah kering* dan memakai senjata tombak sebagai propertinya. Menggerakan kepala ke kanan dan ke kiri dari level tinggi kebawah dan begitu sebaliknya dari rendah ke tinggi seperti ular merupakan ciri khas dari tarian ini.
6. Baris *Cekutil*. Tentang tari baris ini Spies dan Goris (1937) menyebutkan bahwa dari sekian tari baris yang ada di Bali hanya baris cekutil yang memakai topeng penasar. Dipentaskan dalam rangka upacara adat dan keagamaan di desa Julah (Bali Utara).

7. Baris *Bajra* merupakan tarian yang menggunakan properti *genta* atau *bajra* di tarikan oleh 6 sampai 8 penari yang menurut Goris (1937) tari baris ini mirip dengan baris *cerkuak* baik gerak maupun busananya hanya menggunakan daun keraras (daun pisang yang telah kering). Namun dalam perkembangan sekarang apa yang penulis saksikan di desa Sebatu sangat berbeda, dimana kostum yang dikenakan adalah sama dengan baris tunggal.
8. Baris *Demang* adalah tarian yang menggambarkan karakter Demang yang terdapat di dalam dramatari gambuh dengan menggunakan senjata *beliung* atau *lemat*.
9. Baris *Tamiang* merupakan tarian baris yang terdapat di beberapa daerah di Bali dipentaskan di pura-pura seperti daerah Tampaksiring, Sebatu, Batur, Besakih dan lainnya. Tari ini ditarikan oleh 6 sampai 8 penari yang menggunakan tamiang sebagai senjatanya.
10. Baris *Topeng* juga menggunakan topeng dengan tombak sebagai senjatanya. Tentang busana yang dipakai mirip dengan baris *jozor* dan baris *gede*.
11. Baris *Goak* menggambarkan sekelompok burung *guak* (gagak) yang menggunakan tombak sebagai senjatanya dan diiringi dengan gamelan *kembang kirang*. Tari terdapat di desa Selulung di kecamatan Kintamani.

12. ¹ *Baris Nori* merupakan penggambaran burung nori yang terdapat di desa Kedisan di sekitar Danau Batur. Tari *baris* ini juga telah dicatat oleh Spies dan Goris (1937). Tapi tidak disebutkan asal dan usik pengiringnya.
13. *Baris Kupu-kupu* adalah menggambarkan gerak-¹ik kupu-kupu yang diiringi oleh gamelan *cumang kirang* terdapat di Kintamani.
14. *Baris Juntal* berasal dari desa Juntal Karangasem yang diiringi oleh gamelan *Cumang kirang* dan berkembang di Kintamani.
15. *baris Cerkuak* merupakan penggambaran burung *cerkuak* yang busananya sebagian besar dari daun pisang yang telah kering terdapat di Bali Utara.
16. *Baris Omang* terdapat di desa Sukawana Kintamani namun Goris (1937) tidak menyebutkan bentuk tarinya.
17. *Baris Cendekan* adalah tarian yang menggunakan properti *cendekan* yaitu seperti tombak namun lebih pendek kira-kira berukuran satu sengah meter. Tari terdapat di desa Julah Bali Utara.
18. *Baris Derma* adalah mirip dengan *baris omang* dan perisai
19. *Baris Gayung* menurut Spies dan Goris bahwa, tarian yang menggunakan properti *cedok* atau tempat air yang terbuat dari terumpung kelapa yang berisi *tuak* adalah bagian dari sarana upacara. Tarian ini terdapat di Desa Ubung yang

secara historis merupakan warisan dari kerajaan Badung dalam tradisi upacara yang disebut *medayung*. Ditarikan oleh penari laki-laki dan perempuan membawa *gayung*, botol berisi *arak berem* yang disebut *tatabuhan* yang dituangkan tiga kali mengikut jalannya upacara.

20. Baris *Tumbak* adalah tarian upacara yang persis sama dengan baris *gede* dimana menurut Spies dan Goris merupakan tarian yang dibawakan oleh para pemangku yang ditarikan hanya untuk piodalan Dewa Yadnya.
21. Baris *Lutung* adalah tarian yang menirukan gerak-gerik binatang kera.
22. Baris *Ireng* terdapat di desa Payangan yang menggambarkan gerak-gerik binatang kera yang berwarna hitam.
23. Baris *Pendet* juga disebut memendet merupakan tarian yang menggunakan sarana upacara dan upacara yang biasanya di Desa Singapadu ditari bertepatan saat upacara sedang berlangsung yang disebut *mekecan-kecan*. Sarana yang ditarikan kemudian dipersembahkan dihadapan *pelinggih* stana Ida Bhata yang sedang dipersembahkan upacara. Ditarikan hanya memakai busana adat ke pura. Berbeda dengan di Badung tarian ini fungsinya sama membawakan sesajen yang dipersembahkan namun menggunakan busana yang khusus.
24. Baris *Tekok Jago* ditarikan oleh 12 orang atau lebih penari yang menggunakan tombak yang menggambarkan

kejantanan dan kewiraan para prajurit seperti ayam jantan (jago) yang sudah siap diadu sehingga pada saat menari terdengar pekikan suaranya ayam jago seperti, “kuuuuuk”.

33

25. Baris *Dadap* dan *Presi*. Kedua baris ini ditarikan pada setiap piodalan *Panca Walikrama* di pura Agung Besakih. Kedua baris ini juga selalu dipentas setiap odalan di pura Khayangan Tiga di Banjar Sebatu, desa Sebatu, kecamatan Tegallalang, kabupaten Gianyar.
26. Baris *Basang Gede* terdapat di daerah Kerambitan yang bentuk kostumnya sama dengan tokoh Cupak yang perutnya buncit yang difungsikan untuk upacara kematian atau pengabenan. Tari ini bermakna bahwa Cupak adalah awatara Dewa Brahma sebagai simbol api pada saat pembakaran mayat.
27. Baris *Memedi* hanya terdapat di daerah Wangaya Gede kabupaten Tabanan yang difungsikan dalam rangka upacara pengabenan.
28. Baris Cina memiliki bentuk pertunjukan yang berbeda bila dibandingkan dengan tari-tari yang lain di Bali. Tarian ini merupakan hasil akulturasi dan inkulturasi budaya Cina dengan Bali sehingga nuansa Cina sangat kental di dalamnya. Berdasarkan bentuk pertunjukannya terdiri dari dua kelompok yaitu hitam dan putih yang secara filosofis tersirat nilai *rwabhineda* yaitu dua keseimbangan yang berbeda dalam membentuk dunia kehidupan yang seimbang. Adapun yang hitam sebagai lambang *predana* yang putih

sebagai lambang *purusa* yang masing-masing terdiri dari 9 orang penari termasuk seorang *pengater* atau komandannya. Tentang Baris ini Walter Spies (1938) menyebutkan bahwa, mereka menari menggunakan pedang yang sudah karatan dengan gerakan serta langkah yang teratur. Memakai pakaian baju tangan panjang dan celana panjang seperti gaya Eropah sesuai dengan karakter warna masing-masing. Kedua pimpinan tampak sebagai raja purbakala yang membuat pertemuan di tengah-tengah arena di suatu tempat yang telah diberkahi air suci oleh pemangkunya. Kemudian pertempuran terjadi antara kedua kelompok dengan menusukan pedangnya ke tanah. Mereka menari dengan gerak-gerak silat dan menunjukkan karakter pesilat yang tangguh dan diiringi oleh sebuah instrumen yang khas dari Cina yaitu Gong *Beri*, sehingga tari Baris ini juga disebut dengan Ratu Tuan. Menurut Mangku Jagra dari Sanur mengatakan bahwa, oleh masyarakat pengemongnya tari baris ini ditarikan setiap piodalan di pura-pura yang fungsinya adalah sebagai penolak bala. Dan juga dipentaskan dalam situasi dan kondisi masyarakat sedang mengalami *kegrebehan gering* atau konflik yang tidak bisa dijangkau oleh rasio manusia. Sangat sering juga ditarikan terhadap seseorang yang sedang membayar *kaul* atau *mesesangi* setelah sebuah dari sakit keras, selamat dari kecelakaan, lepas dari konflik dan lain-lainnya.

29. Baris *Pangider Buana* terdapat di desa Ubud yang disakralkan oleh 9 masyarakat pengemongnya yang dipentaskan setiap upacara Dewa Yadnya, ditarikan oleh 9 orang penari sebagai penggambaran sembilan Dewa dari

masing-masing penjuru dalam manifestasinya sebagai menjaga keseimbangan jagat raya ini. Tari baris ini diiringi oleh gamelan angklung dengan memakai senjata tombak sebagai propertinya. Berdasarkan bentuk pertunjukannya tarian ini menggunakan komposisi dominan melingkar dalam *murwa daksina* mengikuti arah *suastika* yang merupakan simbol dari agama Hindu sebagai lambang perputaran jagat raya dalam keseimbangannya.

163

30. Baris Poleng merupakan tari baris sakral yang memiliki ciri khas tersendiri yang dapat dilihat dari kostum yang digunakan. Sebagian besar menggunakan warna kain poleh hitam dan putih baik dari gelungan dan pakaian di badan semuanya memakai warna poleng. Untuk senjata atau propertinya menggunakan tombak yang juga dihias dengan warna poleng. Umumnya diiringi oleh gamelan gong kebyar akan tetapi juga bisa dengan jenis gamelan yang lainnya, seperti: *angklung*, *gong gede*, *bebonangan* dan lainnya. Jenis tari baris ini terdapat di banjar Jambe (Kerobokan, Badung) dan juga di Pagutan Gianyar.



Gambar 3.1.

Baris Tamiang klasifikasi tari upacara sedang pentas dalam rangka upacara keagamaan di desa Sebatu, Tegallalang, Gianyar

(balivillarupiah.com 2015)

F. Tari Baris Tunggal

Tari Baris Tunggal adalah tari putra keras yang bertemakan kepahlawanan dalam eksistensinya sangat terkenal di Bali, dan diklasifikasikan dalam tari klasik yang dijadikan materi pembelajaran tari dasar putra dalam anak-anak yang memulai belajar menari. Dijadikan materi tari dasar bagi para guru tari di Bali baik dalam lembaga pendidikan formal maupun nonformal seperti sanggar-sanggar dan tempat-tempat pelatihan tari lainnya karena secara koreografis memiliki perbendaharaan gerak yang lengkap dan indah, komposisi yang jelas, struktur yang baku, tempo yang dinamis, dan suasana heroik. Secara teknikal tari baris tunggal merupakan fondasi dari seluruh golongan tari putra. Atau dengan kata lain penguasaan teknik tari baris tunggal secara tepat dan benar akan sangat mudah untuk mempelajari dan memahami tari putra apapun baik tari tradisional, kekebyaran, kreasi baru, maupun kontemporer.

Dalam tarian ini disamping terdapat gerak-gerak yang normatif sesuai dengan aturan-aturan, pakem-pakem, standar gerak-gerak tari klasik yang baku dan mengikat, juga sering terdapat gerak-gerak spontan dan improvisasi yang merupakan refrensi sang penari/seniman sebagai perwujudan dari gaya atau stailnya. Tari ini menggambarkan seorang prajurit yang gagah dan berani yang senantiasa selalu siap siaga menjaga keamanan dari sebuah kerajaan. Tari ini ditarikan oleh penari laki-laki dalam karakter kombinasi

antara keras, halus dan manis sesuai dengan ekspresi kepahlawanannya. Sebagai tari yang bertemakan kepahlawanan ditampilkan dengan gerak-gerak yang tegas, tangkas, jelas dan tajam dengan dipadukan dalam ekspresi dominan kuat, keras, tegas, dan jelas yang sewaktu-waktu manis terutama dalam bagian *pangadeng*.



Gambar 3.2

Tari baris tunggal dalam adegan pepeson dibawakan oleh I Putu
Gede Arinanda Puriartha

(Foto: Dek Gus 2020)

Struktur Tari Baris Tunggal

Struktur atau susunan dalam beberapa tahapan-tahapan dari medium tari berdasarkan musik iringan yang digunakan. Diantara sekian banyak bentuk-bentuk tari yang ada, tari Baris Tunggal memiliki struktur pertunjukan yang sangat berbeda bila dibandingkan dengan jenis-jenis tari yang lain. Perbedaan itu justru merupakan ciri khas sebagai fenomena dalam tarian tersebut.

Adapun struktur pertunjukan dari pada tari Baris Tunggal, terdiri atas: *pepeson*, *pengadeng*, *bapang*, dan *pekaed*.

a) Pepeson

Pepeson juga disebut dengan *pengawit* yang merupakan bagian permulaan dari tari Baris Tunggal. Pada bagian ini sebagai awal pengenalan tari, menampilkan gerak-gerak yang dominan mengambil posisi sekitar gapura atau candi bentar pada panggung yang digunakan, dengan mempergunakan musik iringan dalam motif gamelan yang disebut dengan *gilak pepeson*. Perbendaharaan gerak dalam *pepeson*, tersusun sedemikian rupa secara harmonis dan dinamis dengan irama gamelan sesuai konsep sang penari. Terdapat duakali gerakan *opak lantang* yangmana yang pertama sebagai pertanda akan mencari *pajeng* kanan dan kiri. Sampai pada batas transisi *kepengadeng* terdapat gerakan *opak lantang* yang kedua. Gerakan *opak lantang* adalah salah satu *ansel* dalam tari Bali

yang bentuknya sangat panjang yaitu 4 atau 6 X lebih panjang dari *ansel* biasa. Yang mana *ansel* ini muncul sebagai pertanda bahwa adegan *pepeson* telah selesai dan mengalih kebagian *pengadeng*.

b) Pengadeng

Pengertian *pengadeng* adalah memperlambat segala tempo dalam tari Bali. Dalam hal ini yang dimaksud baik musik pengiring maupun perbendaharaan gerak dilakukan dalam tempo yang lambat (*adeng*). Tari Baris Tunggal karena bertemakan kepahlawanan sangat dibutuhkan *power* atau stamina yang sangat kuat. Pada bagian inilah merupakan kesempatan penari untuk mengatur nafas dalam menjaga stabilitas tenaga. Musik pengiring dibagian *pengadeng* tari Baris Tunggal terdapat perubahan motif melodi yaitu dalam bentuk motif *legod bawa*, dimainkan dalam tempo yang diperlambat, yaitu dari ukuran lagu yang ketukannya 8 didalam satu gong menjadi 32 ketukan dalam satu gong. Kemudian menjelang akan mengalih kebagian *bapang* tempo dipercepat kembali seperti pada tempo *pepeson* dengan motif permainan adalah pukulan *ngetog*.

c) Pekaed

Pada bagian ini merupakan bagian terakhir dari pada tari Baris Tunggal. Bagian ini mempergunakan musik iringan dalam motif *gilak* dalam ukuran bitnya sama seperti *gilak pepeson* yaitu dalam hitungan 8 ketuk didalam satu gong. Fungsinya sebagai iringan didalam tari Baris Tunggal,

tidak terdapat perubahan dalam bentuk melodi kecuali dalam bentuk *ansel* dan variasi-variasi tertentu untuk menunjang kebutuhan yang ada pada tari. Perbendaharaan gerak tari Baris Tunggal pada bagian ini mengacu pada gerakan *pepeson*. Kemudian berakhir dengan gerakan *opak lantang* seperti yang terdapat didalam *pepeson* dan mengambil posisi kembali pada sekitar candi atau gapura. Sebagai penutup menggunakan fose cakup bawa.

Perbendaharaan Gerak Tari Baris Tunggal

Sebagai tari dalam klasifikasi seni pertunjukan klasik tari Baris Tunggal ditarikan oleh seorang penari (solo) yang memiliki struktur yang disebut dengan A. B. A. yaitu *Gilak Pepeson* (A), *Bapang* atau *Pengadeng* (B), dan kembali lagi kebagian *Gilak* (A) yang disebut dengan istilah gerak *jerih* atau *gilak peaked*.

Penulisan tentang perbendaharaan gerak tari Baris Tunggal, diuraikan berdasarkan struktur *pepeson* tarian tersebut. ¹¹ Istilah-istilah yang dipergunakan dalam penulisan ini adalah disamping mempergunakan istilah-istilah umum yang biasa terdapat dalam seni tari lainnya dan juga mempergunakan istilah-istilah khusus sebagai identitas dari tari Baris Tunggal itu sendiri. Adapun istilah-istilah dan arti dari perbendaharaan gerak dari tari Baris Tunggal adalah sebagai berikut:

a) Bagian Pertama Gilak Pepeson

- *Gandang-gandang* kesamping kanan mulai langkah kaki kiri, kipekan kedepan, dilanjutkan jalan lagi dua langkah yaitu kanan dan kiri, kemudian *ansel* sebagai transisi untuk mencari agem kanan tinggi.
- *Agem* kanan tinggi, *seledet* kanan, kipek kepojok kiri, *ulap-ulap* dalam kombinasi gerakan *nabdab gelung*, *seledet* kanan, kembali ke posisi *agem* kanan, kipek pojok kiri bawah, langkah kaki 3 X mulai dari kaki kiri untuk mengambil agem kanan rendah.

- *Ngaed* (*agem* kanan rendah), *oyod-oyod* kanan dan kiri lalu *seledet* kanan, kemudian *ansel* sambil *gejer gelung*, *piles* kiri, cegut bersamaan angkat kaki kiri, taruh di belakang, *ansel* untuk mencari *agem* kiri. Transisi *ansel srigsig* di tempat tanjek kiri-kanan mencari *agem* kiri tinggi
- *Agem* kiri tinggi, *seledet* kanan, kipek kepojok kanan, *ulap-ulap* dalam kombinasi gerakan *nabdab gelung*, *seledet* kanan, kembali ke posisi *agem* kiri, kipek pojok kanan bawah, langkah kaki 3 X mulai dari kaki kanan untuk mengambil *agem* kiri rendah.
- *Ngaed* (*agem* kiri rendah), *oyod-oyod* kiri dan kanan lalu *seledet* kiri, kemudian *ansel* sambil *gejer gelung* untuk kembali *agem* kanan.
- *Tanjek* kiri, *nayog* ke depan dengan pandangan *ngurat daun*, (pojok kiri, tengah, pojok kanan dan kembali ke tengah), *ansel*, *tanjek* kiri, mundur kaki kiri lalu *agem* kanan rendah dengan pandangan pojok kiri bawah.
- *Agem* kanan rendah, *seledet* kanan, kipek pojok kiri, *nabdab gelung*, *ansel*, pindah *agem*
- *Agem* kiri tinggi, *ansel* lalu *agem* kiri rendah, *seledet* kiri, kipek pojok kanan *nabdab gelung*, *seledet* kiri *ansel* pindah *agem*, *tanjek* kiri
- *Opak lantang* kanan dua gong, kiri satu gong, putar kiri satu lingkaran, *tanjek* kiri
- *Ngalih pajeng* kanan, *seledet*, kipek pojok kiri, *ulap-ulap* langsung *nabdab gelung*, *seledet* kanan, *ansel*
- *Ngantung pajeng*, kelid udang, *tanjek* ke pojok kanan, *ulap-ulap*, *ansel*, putar kiri satu lingkaran, *tanjek* kiri
- *Malpal* kesamping kanan, samping kiri lalu kembali ke depan, *ngandang-ngandang*.

- Ngalih pajeng kiri (gelatik nut papah kiri), seledet, kipek pojok kanan, ansel ngelier
- Ngentung pajeng kiri, kelid udang, ulap-ulap, nabdab gelung, seledet, ansel putar satu lingkaran, tanjek kanan
- *Malpal* kesamping kiri, kanan, satu gong, pindah kiri satu gong, balik ke belakang *tanjek* kaki kiri, *nayog*
- *Ansel* langsung *opak lantang* kanan satu gong kiri satu gong, putar ke depan, *ngrajeg*, angkat kaki kiri, *tanjek* kanan.

b) Bagian Kedua Pengadeng

Perbendaharaan gerak tari Baris Tunggal pada bagian *pengadeng* dilakukan dalam tempo yang pelan. Dalam hal ini musik iringanyapun mengikuti tempo dari gerak penari. Perbendaharaan geraknya, terdiri atas:

- *Bapang* kanan bawah, *seledet* kanan *kipek* kiri, *seledet* kanan *kipek* kiri atas, bawah, tengah, *ansel*, *tanjek* kiri
- *Bapang* kiri bawah, *seledet* kanan *kipek* kanan, *seledet* kiri *kipek* kanan atas, bawah, tengah, *ansel*, *tanjek* kanan
- *Seregseg* ke kanan setengah lingkaran, *seregseg* kiri, kanan, *ansel*, putar kiri, *tanjel* kiri
- *Agem* kanan tinggi, *seledet* kanan, *oyod-oyod* kiri rendah, *tanjek* kiri rendah, *seledet* kanan
- Meangkihan (menarik nafas) *agem* kanan, *ngejer* gelungan pindah samping kanan *oyod-oyod* piles, *tanjek* kiri
- Gandang-gandang ke pojok kanan, *ansel*, samping kanan, *oyod-oyod* piles kanan *tanjek* kiri

- Ngunda kanan dua kali, ngeliput nyogog kiri, buta nawa sari, nyerere kiri, piles tanjek kanan
- Ngunda kiri dua kali, ngeliput nyogog kanan, buta nawa sari, nyerere kanan, piles tanjek kiri
- *Ngunda* kanan dua kali, *ngeliput nyogog* kiri, *buta nawa sari*, langsung *ngetogn* kanan dua kali, kiri dua kali, *agem* kanan rendah
- *Bapang* kanan bawah, *seledet* kanan *kipek* kanan, *seledet kipek* kiri bawah, atas, dan tengah
- *Bapang* kiri bawah, *seledet* kiri *kipek* kiri, *seledet kipek* kanan bawah, atas, tengah dan bawah
- *Seregseg* setengah lingkaran ke kiri, ke kanan, putar kiri, *ngerajeg*

c) Bagian Ketiga Gilak Jerih / Pekaed

- Ansel, *agem* kanan, *seledet* kanan, *kipek* kiri, ulap-ulap, nabdab gelung, *seledet* kanan, *ansel*, jerih/mekelid kiri, tanjek kiri depan, jerih kiri dan tanjek *agem* kiri tinggi
- *Agem* kiri, *seledet* kiri, *kipek* kanan, ulap-ulap, nabdab gelung, *seledet* kiri, *ansel*, jerih/mekelid kanan, tanjek kanan depan, jerih kanan dan tanjek *agem* kanan tinggi
- *Gandang-gandang* ke depan, *ansel*, *opak lantang* kanan, pindah kiri, putar kiri dan kanan masing-masing satu lingkaran penuh, *tanjek* kanan
- *Malpal* ke samping kanan, samping kiri kembali ke belakang, *gandang-gandang*, *ansel*, *opak lantang* kanan satu gong, pindah kiri satu gong, putar kiri *tanjek* kiri, *ngerajeg*, terus *Nyakup bawa (ending)*

Tata Busana

Tata busana adalah suatu cara didalam melakukan segala perlengkapan pakaian pada setiap seni tari. Busana merupakan faktor yang sangat menentukan didalam seni tari. Melalui busana atau kostum penonton dapat menginterpretasikan perwatakan, tema, dan penokohan dari suatu tarian.

Berbicara masalah busana rasanya tidak akan bisa lepas dari masalah warna. Warna mempunyai perwatakan tersendiri. ²⁴ Disamping mempunyai perwatakan yang dapat menimbulkan kesan tertentu pada yang melihatnya, warna ²⁴ juga mempunyai arti simbolis. Misalnya warna merah pada umumnya diartikan dengan berani. Putih diartikan dengan suci dan tenang, hitam berarti berat, agung, dan begitu pula halnya dengan jenis-jenis warna yang lain.

Bertalian dengan uraian di atas, busana sebagai atribut dalam tari Baris Tunggal merupakan unsur kelengkapan penting untuk mempertegas identitas karakter disamping sebagai tujuan ekspresif dan artistik. Adapun busana dalam tari Baris Tunggal dapat dirinci ⁶¹ menjadi tiga bagian yaitu; Bagian kepala, bagian badan, dan bagian kaki yang masing-masing terdiri atas:

a) Bagian Kepala

- *Gelungan* (mahkota) yaitu; hias kepala terbuat dari kulit sapi, ditatah berupa ukiran-ukiran dan dipulas dengan perada

warna emas, kemudian dirangkai dengan alat lainnya yaitu *cukli* (kerang) sehingga menjadi satu disigne hias kepala yang karismatik. - Rambut, terbuat dari bahan rambut asli dari manusia. Dibuat sedemikian rupa terurai dalam bentuk yang besar dan panjang. Dalam tari jauk manis dibutuhkan perlengkapan rambut dalam jumlah yang banyak, lebat dan panjang. Maka rambut disamping dibuat lepas pada gelungan dan juga dibuat melekat pada gelungan dibagian belakangnya.

- *Sumpang*, sering juga disebut dengan bunga kuping. Karena digunakan untuk menyumpangi telinga (kuping). Adapun sumpang merupakan kumpulan dari bunga merak dikombinasikan. Dibuat sedemikian rupa diikat menjadi satu yang dipasang di atas kedua telinga penari.

b) Busana Bagian Badan

- *Badong/bapang* adalah hias pada leher terbuat dari bahan kain beludru dalam bermacam-macam warna, dibentuk dan dihias dengan batu-batu manik (mote) yang bercahaya disulam dan dikombinasikan dengan benang wol serta ornament-ornamen lainnya. Untuk ukuran badong yang digunakan didalam tari Baris Tunggal adalah ukuran besar sama persis dengan badong petopengan.
- *Angkeb pala*, berarti penutup pundak, yang dibuat dari bahan kain beludru dalam beberapa warna sesuai selera penari. Kemudeian dihias pula dengan mote-mote dan ornament-ornamen lainnya, dalam bentuk disigne tertentu sesuai motif dalam petopengan.

- Baju, yaitu hiasan tangan yang dibuat dari bahan beludru, dalam bentuk tangan panjang. Dijarit dalam bentuk baju tangan panjang yang ukuran badannya sangat pendek setinggi susu. Masalah warna tergantung dari selera penari. Namun secara umum lebih banyak menggunakan warna gelap seperti hitam, biru, tanggi dan lain-lain yang sejenis.
- *Seselet* / keris, merupakan usesery properti tari khususnya dalam tari Baris Tunggal yang dipasang pada bagian punggung penari.
- *Semayut*, dibuat dalam bentuk baju kutang pada orang perempuan yang bahannya terbuat dari kain dan tahan lama. Fungsinya dalam tarian ini adalah memegang keris atau *seselet*.
- *Lamak*, merupakan alat untuk penutup pada bagian badan muka penari yang bentuknya persegi panjang. *Lamak* terbuat dari bahan beludru dengan berbagai warna, dikombinasikan mote-mote dan ornament lain dalam paduan disigne tertentu. Bentuknya dibuat bertumpang, dengan ukuran lebar 20cm X panjang 75 cm.
- *Awiran*, dalam tari Baris Tunggal terdapat dua kelompok bentuk awiran kalau ditinjau dari bahan dan teknik pembuatanya. Kelompok awiran yang bahannya terbuat dari kain dengan bermacam-macam warna yang bentuknya kecil memanjang yaitu kira-kira 10cm. dan panjang 75cm. dipulas dengan cat emas atau perada. Sedangkan awiran kelompok yang lain adalah bahannya terbuat dari bahan kain beludru dalam berbagai warna dikombinasikan dengan mote-mote dalam ukuran dan bentuk yang sama dengan *awiran* perada. Mengenai jumlah yang dibutuhkan dalam tari Baris Tunggal

tergantung selera dan bentuk tubuh seorang penari. Adapun tehnik penggunaannya adalah dipasang dari bawah dan dari bentuk yang pendek ke atas sampai pada leher penari. Dipasang dengan cara berundak-undak sampai pada *awiran* yang panjang dipasang pada batas ketiak dan leher. Perlu dicatat, bahwa ujung-ujung *awiran* yang dibawah agar diatur rapi dan rata dalam batas di atas lutut penari.

- *Kancut*, biasanya terbuat dari kain tetoron putih yang sekaligus sebagai penutup badan yang merupakan bagian dari *kamben*, ujung atau kancutnya ditarik kebelakang menempel pada punggung penari disebut dengan *bulet*. Dan ini sebagai alas daripada seluruh *awiran* yang dipasang dibagian badan penari.
- *Sabuk penekak*, adalah sejenis ikat pinggang, yang fungsinya menguatkan *bulet* dan mengikat *kamben*. *Sabuk penekak* terbuat dari bahan kulit sapi yang diukir, dan dihiasai dengan kaca-kaca, kemudian dipulas dengan perada emas dan bawahnya dilapisi kain hitam.
- *Gelang kana*, yaitu hiasan pada bagian ujung baju yang menutupi pergelangan tangan. Biasanya terbuat dari bahan kain beludru, yang warnanya menyesuaikan dengan warna baju, memakai motif hias dari mote-mote dan pita emas dibuat dalam bentuk segitiga.

c) Bagian kaki

Hias pada bagian kaki terdiri atas:

- Jaler/celana panjang dengan warna putih dari bahan mori dan tetoron (KTSM) dipasang menutupi anggota badan bagian bawah.
- *Setewel*, yaitu hias pada tungkai bawah (betis) penari. *Setewel* terbuat dari bahan kain beludru yang diberi ornament hias dari mote-mote dan pita emas, dibuat sedemikian rupa sehingga berbentuk disigne tertentu yang indah dan menarik

G. Tari Rejang

Tari rejang di Bali merupakan tarian sakral yang ditarikan oleh penari wanita baik usia anak-anak, dewasa maupun tua, yang difungsikan sebagai bagian dari sarana upacara-upacara adat dan keagamaan. Ditarikan dengan berkelompok yang secara koreografis dominan menggunakan komposisi berbaris berleret kebelakang dan melingkar serta memiliki perbendaharaan gerak yang sangat sederhana, namun dalam suasana yang penuh ketulusan, kejujuran, dan keiklasan. Secara historis tari rejang diperkirakan sudah mulai ada pada zaman primitif, yang mana ketika itu para penari tidak mengenal bentuk-bentuk gerak yang rumit dan kehebatan teknik dalam menari. Namun yang terpenting bagi mereka adalah fungsi dan makna dari gerak-gerak yang dapat membangkitkan spirit magis dan suasana mistik di dalam jiwa dan raganya. Suasana magis dan mistik dapat meneguhkan keyakinannya terhadap roh-roh gaib dari leluhur dan alam sekitarnya yang membantu kehidupan mereka. Tari difungsikan untuk persembahan pada Dewa/Dewi, roh leluhur dan alam semesta sebagai rasa sukur oleh karena telah memberikan hidup dan kehidupan di bumi. Tari juga difungsikan untuk menyambut turunya Dewa/Dewi di dalam memberikan anugrah dan berkah pada kehidupan mereka di atas bumi ini .

Tari rejang dipentaskan bertepatan pada upacara keagamaan yang sedang berlangsung, yang difungsikan untuk

menuntun dan menjemput para Bhatara-Bhatari yang turun dari Khayangan menuju ke *pelinggih*, yaitu suatu tempat suci untuk berstanaNya ketika akan dipersembahkan upacara tertentu disebuah pura. Tari rejang pada saat dipentaskan selalu diikuti dengan tari baris yang secara teologis merupakan simbol dari tarian sorgawi apsara-apsari di Khayangan dan widyadara sebagai tari baris dan widyadari sebagai tari rejang. Suasana magis religius sangat kental dan mononjol di dalam pementasan tari rejang, oleh karena bertalian dengan upacara suci yang memiliki makna spiritual tinggi. Dalam hal ini bagi para penari rejang tidak hanya mempersiapkan diri untuk menjadi penari rejang yang baik, namun yang lebih penting adalah mempersiapkan di dalam mengontrol mental, moral, dan spiritual terutama pikiran, perkataan, dan perbuatan di samping pemahaman terhadap makna upacara dan tari rejang itu sendiri.

Setiap pelaksanaan upacara di Bali, terutama upacara-upacara keagamaan yang berskala besar, tari rejang selalu menjadi bagian dari upacara dan upacara sehingga kehadirannya betul-betul dipercaya memiliki nilai-nilai penting dan disucikan oleh masyarakat pendukungnya. Sebagai warisan budaya tak benda tari rejang adalah salah satu tarian upacara dari 9 kesenian tradisional Bali yang telah memperoleh penghargaan dan diakui masuk sebagai warisan budaya dunia (UNESCO). Kesederhanaan bentuk pertunjukannya yang telah menjadi satu kesatuan, keselarasan dan keharmonisan serta kesucian dengan gerak-gerak yang pelan yang begitu luluh dan larut dengan musik

iringannya, sehingga dapat membangun atmosfir upacara menjadi khusuk, khidmat, dan magis religius. Berdasarkan perjalanan sejarah perkembangan tari rejang di Bali, terdapat berbagaimacam jenis, di samping bentuk tari rejang yang telah menjadi warisan dari zaman yang lampau, belakangan ini bermunculan tari rejang-rejang baru. Sangat perlu diberikan catatan penting dalam uraian ini bahwa, dengan begitu banyaknya dan kompleksnya jenis-jenis tari rejang yang ada di Bali, akan tidak mungkin bisa dibahas secara keseluruhan dalam bab ini, maka dari itu, diuraikan hanya beberapa saja sebagai berikut:

1) Tari Rejang Dewa.

Mengenai tari rejang dewa di Bali sama seperti tari baris gede yang telah diuraikan di atas yangmana keberadaannya sudah tersebar meluas yang tidak hanya di Bali, dan juga dalam sekup nasional dan internasional. Hal ini disebabkan oleh karena di samping bentuk tariannya yang indah dan juga perbendaharaan gerakannya yang sederhana serta mudah dipelajari dan bisa ditarikan oleh semua kalangan. Tidak kalah pentingnya bahwa, peranan Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar sebagai pelopor dalam memperkenalkan tari rejang dewa ini ke seluruh pelosok masyarakat Bali melalui program akademis seperti KKN, pembinaan, workshop, dan lainnya. Kehadiran lembaga ISI Denpasar di dalam melaksanakan program Tridharma Perguruan Tinggi, yaitu: penelitian, pendidikan, dan pengabdian masyarakat menjadi

program yang cukup diandalkan oleh masyarakat terutama program pengabdian masyarakatnya. Lembaga ISI Denpasar selalu menjadi garda depan di dalam program penggalian, pelestarian dan pengembangan bentuk-bentuk seni tari yang ada di masyarakat termasuk tari rejang dewa.

Di samping itu pengabdian masyarakat dalam bentuk *ngayah* disetiap upacara-upacara besar di Bali telah dilaksanakan dengan baik. Salah satu diantaranya mengangkat tari rejang dewa sebagai materi pagelaran disetiap *ngayah* dalam rangka upacara-upacara adat dan keagamaan di Bali. Setiap pagelaran di pura-pura, tari rejang selalu dipersiapkan dengan matang, menggunakan penari yang terbaik, ditata secara rapi dan apik, tata rias dan tata busana yang serasi dan harmonis serta iringan musik yang mantap, sehingga dalam penampilannya menjadi sangat indah dan menarik, memikat hati dan menebar pesona. Sehingga dapat membangun nilai spiritualitas dan atmosfir upacara menjadi kusuk dan khidmat. Hal itu dilakukan sebagai pertanggungjawaban lembaga di dalam menjalin hubungan bersinergis dan harmonis antara kampus dengan masyarakat yang sekaligus untuk mengejawantahkan bahwa kampus adalah milik masyarakat dan begitu juga sebaliknya.



Gambar 3.3

Tari Rejang Dewa yang dibawakan oleh : Ni Putu Nessa Sivana Pradnyani, Ni Kadek Bintang Prisca Dewi, Ni Kadek Wina Sri Manika Dewi, dan Ni Wayan Aprila Ciptaza

(Foto: Kadek Puriartha 2020).

a) Bentuk dan Struktur Tari Rejang Dewa

Struktur tari rejang dewa terdiri atas: *pepeson*, *pengawak*, *pengecet*, dan *pakaed* sebagai berikut:

- *Pepeson* merupakan awal munculnya tari rejang dewa ke tempat pementasannya yang biasanya dipentaskan di halaman pura yang paling suci yaitu di depan *pelinggih* atau stana Ida Bhatara/Bhatari yang sedang dipersembahkan piodalan. Keluarnya tari rejang dewa diiringi dengan musik bagian kawitan yang dimulai dengan instrumen *riong* sampai transisi ke bagian *pengadeng*.
- Bagian *pengadeng* tari rejang menari dengan perbendaharaan gerak dalam tempo pelan yang serasi dan selaras dengan musik iringannya dalam ekspresi tenang, damai, dan khidmat. Dibagian ini aora magis dan religius betul-betul dirasakan ketika upacara sedang berlangsung.
- *Pengecet* adalah bagian penonjolan gerak-gerak ekspresif dan dramatik seperti melakukan gerakan dengan motif *ayab-ayaban* dalam suasana ceria, senang dan penuh rasa pengabdian.
- *Pekaed* merupakan bagian terakhir yaitu pada saat penari meninggalkan tempat pementasan. Sementara pelaksanaan upacara yang lain masih tetap berlangsung.

88

b) Tata Rias dan Tata Busana

Tata rias tari rejang bersifat fleksibel artinya bisa dilakukan secantik, seanggun, dan seagung mungkin yang lengkap dengan segala perniknya. Atau bisa juga secara sederhana seperti rias madia. Namun apapun

bentuknya yang terpenting adalah tertanam perasaan senang, tulus, ikhlas dan bahagia di dalam menarikan tariannya. Perasaan itu tertanam dalam pikiran dan hati karena menurut ajaran Hindu dalam paham Saguna Brahma ditegaskan bahwa, bayangkanlah Tuhan seindah, secantik, seanggun, selembut, seagung, dan sesuci mungkin. Karena dengan jalan itu kita akan bisa mendekatkan diri padaNya. Apabila perasaan kita menyatu secara harmonis dengan apa yang dibayangkan diyakini Tuhan berada dalam diri sendiri. Demikian pula halnya tentang tata busana, dibuat seindah dan sesuci mungkin karena sesuai dengan bayangan kita terhadap wujud *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*/Tuhan. Oleh karena itu segala sesuatu yang merupakan perlengkapan dari tari rejang harus dibersihkan dan disucikan melalui upacara-upacara tertentu sebagai proses sakralisasi. Adapun jenis-jenis kostum atau pakaian dari tari rejang dewa terdiri atas:

- *Gelungan* yang merupakan hiasan kepala yang terbuat dari janur atau daun kelapa muda yang dibuat sedemikian rupa dengan tinggi 35 cm kemudian dihias dengan bunga warna-warni, sehingga kelihatan asri dan indah. Dalam perkembangan selanjutnya banyak yang terbuat dari bahan daun palem yang telah dikeringkan dengan diberi warna dalam wujud sama seperti aslinya yang tujuannya adalah agar dapat dipakai secara lebih praktis dan efisien, namun tidak mengurani makna kesakralannya. Pertimbangannya bahwa apabila menggunakan daun kelapa muda hanya bisa dipakai sekali saja karena cepat busuk. Sedangkan bahan dari daun palem bisa dipakai berulang-ulang.

- Busana badan sampai kaki terdiri atas: *kamben*/kain kuning yang pinggiran bawahnya diperada emas sebagai alas kamen yang disebut dengan *tapih*. Disusul dikenakan kain berwarna putih yang diperada emas. Striples atau sabuk dililitkan dari pinggang ke atas sampai diketiak yang fungsinya untuk mengikat kain/*kamben* yang disebut dengan sabuk *stagen*. Sabuk *stagen* ini ditutup lagi dengan cara melilitkan *sabuk perada* yang berwarna dasar kuning dari bawah ke atas sama seperti lilitan *sabuk stagen*. Yang terakhir adalah sampur yang berwarna kuning atau putih dililit melingkar di dada yang satu ujungnya terurai kebawah di depan susu bagian kanan. Mengenai kombinasi warna kostum mengacu pada norma-norma dan nilai-nilai fungsi dan makna dari warna. Dalam hal ini oleh karena tari rejang merupakan tarian sakral yang disucikan maka warna yang digunakan putih dan kuning sebagai simbol kesucian.

2) Rejang Sutri

Rejang sutri adalah tari wali yang ditarikan setiap *sasih kelima* yaitu dari bulan Nopember sampai *sasih kesanga* yaitu bulan Maret di pura Desa Batuan, kecamatan Sukawati kabupaten Gianyar. Sebagai tari sakral yang difungsikan sebagai penolak *bala* atau meminimalisir wabah penyakit yang melanda di wilayah desa Batuan. Tari rejang sutri diyakini memiliki nilai magis dan religius oleh masyarakat pendukungnya. Ditarikan oleh para penari perempuan dari usia remaja sampai tua secara massal yang diambil dari perwakilan masing-masing banjar yang ada di seluruh wilayah desa Batuan. Tari rejang sutri merupakan tarian

upacara agama Hindu yang diturunkan dari generasi kegenerasi berikutnya dan dilestarikan dan dikembangkan hingga sampai sekarang dan dijunjung tinggi sebagai nilai-nilai warisan budaya leluhur yang adiluhung.

Berdasarkan Purana Pura Desa Batuan, secara historis tari rejang sutri mengandung nilai sejarah yang tinggi yang disebutkan bahwa, sekitar abad ke 17 (1658 Masehi) saat I Dewa Agung Anom Mahasirikan yang juga bergelar Sri Wijaya Tanu yang memegang tapuk pemerintahan Kerajaan Sukawati. Di mana telah diperkirakan muncul tari rejang sutri ini akibat kekalahan I Gusti Gede Mecaling yang menjalankan ilmu hitam oleh I Dewa Babi yang merupakan salah satu mahapatih kerajaan Sukawati yang menguasai ilmu kebathinan dan kedigdayaan. Adapun kisahnya adalah sebagai berikut:

I Gusti Gede Mecaling yang sangat dikenal di seluruh wilayah desa Batuan yang mahir akan ilmu hitam atau *kawisesan pengelikan*, *desti* dan selalu menjalankan kejahatan atau *ajiugig* yang membuat semua warga menjadi cemas dan ketakutan. Suasana angker, seram dan mengerikan selalu menyelimuti seluruh wilayah desa Batuan yang membuat semua aktivitas dan kreativitas masyarakatnya menjadi terganggu. Kehidupan yang aman, nyaman, tentram, dan damai tidak pernah dialaminya semasih I Gusti Gede Mecaling dan antek-anteknya berkeliaran di desa tersebut.

Maka dari itu para pemuka desa memohon kepada I Dewa Babi yang menekuni ilmu *kesidhian* atau kebathinan

yang menguasai wilayah desa Batuan untuk mengusir I Gusti Gede Mecaling dari desa Batuan. Permohonan itu dikabulkan dan segera mencari jalan dan membuat strategi untuk dapat mengalahkannya. Pada suatu hari pertempuran dilakukan melalui jalan kedikdayaan dan kekuatan kebathinan oleh I Dewa Babi dengan I Gusti Gede Mecaling. Sebagai sarannya adalah dalam proses memasak babi guling yaitu melalui perjanjian adalah “guling I Gusti Gede Mecaling kakinya diikat dengan benang *tridatu* dan I Dewa Babi diikat dengan tali *kupas* (serat batang pisang) yang mana terbakar dan putus lebih dahulu ketika dibakar itulah yang kalah dan barang siapa yang kalah harus pergi meninggalkan desa Batuan untuk selama-lamanya”. Pertarungan terjadi dengan seru dan menegangkan yang disaksikan oleh seluruh warga dan para pemuka desa yang akhirnya kemenangan berada dipihak I Dewa Babi dimana benang *tridatu* milik I Gusti Gede Mecaling terbakar dan putus lebih dahulu. Mulai saat itu I Gusti Gede Mecaling diusir dari desa Batuan terus pergi menuju ke Dalem Jungut Nusa Panida kabupaten Klungkung.

Dari kekalahannya itu I Gusti Gede Mecaling bersumpah barang siapapun yang dari desa Batuan yang datang ke Nusa Penida akan mendapatkan celaka atau bahaya, dan juga pada hari-hari sasih *kelima* sampai *kesanga* akan mencari *tumbal* di desa Batuan. Semenjak itu seluruh warga desa Batuan resah sehingga Jero Mangku Pura Desa mensiasati agar warganya tidur di bawah tempat tidur atau di *talongan* supaya kelihatan seperti binatang babi setiap sasih *kelima* sampai sasih *kesanga*. Lama-kelamaan masyarakat

merasa jenuh dan tidak nyaman dengan bayang-bayang I Gusti Gede Mecaling, yang akhirnya *Sesuhunan* di Pura Desa menurunkan *pawisik* agar menyuguhkan tari rejang sutri dan *gocekan* (sabungan ayam) untuk meluluhkan rasa dendam, hawa nafsu I Gusti Gede Mecaling berserta antek-anteknya. Mulai saat itulah masyarakat desa Batuan merasa tenang, nyaman, aman dan tentram. Begitu juga bagi warga Batuan yang pergi ke Nusa Panida untuk sembahyang di Pura tempat Beliau berstana telah mengalami keselamatan. Sampai sekarang diyakini bahwa setiap ⁹ *sasih kelima* (bulan Nopember) sampai *sasih kesanga* (Maret) selalu dipentaskan tari rejang sutri dan disertai dengan mengadakan sabungan ayam (*gocekan*) setiap sorenya yang tujuannya untuk meninimalisir pengaruh negatif. Dari teks legenda ini merupakan sejarah singkat yang menjadi tonggak awal munculnya tari-tari rejang sutri yang ada di daerah-daerah kabupaten Gianyar, seperti: Pura Samuantiga Bedulu, Desa Pering Blahbatuh, di Pura Agung desa Lebih Gianyar dan lain-lainnya.

3) *Tari Rejang Asta Dala*

Tari rejang Asta Dala merupakan tari rejang yang difungsikan sebagai tari wali di desa Ubud kabupaten Gianyar. Tari ini menggambarkan bunga *padma* berdaun delapan (*Asta Dala*) artinya, *padma bhuana* (bhumi) dan delapan simbol sifat keagungan *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*. Tari rejang *Asta Dala* ditarikan secara kolosal oleh anak-anak yang menjelang dewasa dan belum mengalami menstruasi.

Tarian ini dipentaskan dalam rangka upacara-upacara adat dan keagamaan di wilayah Ubud yang telah diyakini memiliki nilai-nilai magis religius sehingga dijunjung tinggi oleh masyarakat pendukungnya.

Pementasan tari rejang *Asta Dala* disetiap upacara Dewa *yadnya* di wilayah Ubud memiliki arti sendiri bagi masyarakatnya. Hal itu disebabkan oleh karena diyakini dapat membangkitkan spirit dan aura keagungan dan kesucian upacara menjadi mantap dan *metaksu* sebagai wujud rasa bakti yang mendalam terhadap *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*. Sebagai tarian wali yang disakralkan oleh masyarakatnya dimana tidak boleh dipentaskan disembarang tempat dan waktu, dan diharuskan melalui prosedur-prosedur tradisional masyarakat setempat yang telah menjadi *bisama*, *dresta*, dan *awig-awig* yang di taati dan dipatuhi. Sebagai wujud bakti dan kesucian masyarakat terhadap tari rejang *Asta Dala* ini, terdapat sebuah *gelungannya* disakralkan dan dikramatkan seperti pratima yang berstana di Pura Desa dan diturunkan ketika tarian tersebut dipentaskan. *Gelungan* itu pada setiap upacara piodalan di Pura Desa distanakan di *gedong pengaruman* bersama dengan pretima-pretima yang lain. Maka dari itu, tari rejang *Asta Dala* telah menjadi kemuliaan, keagungan, dan kesucian bagi masyarakat desa Ubud di dalam melaksanakan upacara-upacara adat dan keagamaannya.

a) Bentuk dan Struktur Pertunjukan Tari Rejang Asta Dala

Bentuk pertunjukan tari rejang Asta Dala memiliki keunikan tersendiri dilihat dari perbendaharaan gerak, kostum, dan musik iringannya dengan menggunakan seprangkat gamelan angklung. Sebagai karakteristik dan sekaligus merupakan identitas dari tari rejang ini adalah tersirat nilai-nilai keagungan dan kesucian sebagai wujud *serada bakti* kepada *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*/Tuhan dalam manifestasinya dalam wujud Dewata Nawa Sanga. Dewata Nawa Sanga dalam fungsinya sebagai penguasa masing-masing penjuru mata angin yang disebut *Pangider Bwana* yang membuat keseimbangan alam semesta. Dalam tari rejang ini digambarkan dalam wujud melingkar sesuai warna masing-masing penjuru, sehingga secara visual tampak warna-warni keindahan sebagai simbol keagungan dan kesucian Ista Dewata di jagat raya. Pancaran sinar warna-warni Ista Dewata dan fibrasi gerak kosmiknya memberi kekuatan dan berkah keselamatan, dan kebahagiaan pada seluruh makhluk hidup di jagat raya. Begitu pula dengan kekuatan magis dan religius dari tari rejang Asta Dala ini diyakini oleh seluruh masyarakat Ubud sebagai kesempurnaan dalam upakara dan upacara yang sedang berlangsung. Dan tidak kalah pentingnya nilai-nilai artistik dan filosofis yang tersirat kuat dalam tari rejang Asta Dala dapat memperkuat dan meneguhkan keyakinan masyarakat dalam mewujudkan rasa *srada* baktinya terhadap *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*/Tuhan dalam manifestasinya sebagai

Bhatara/Bhatari yang sedang dipersembahkan piodalan. Adapun struktur tarinya adalah sebagai berikut:

- *Pepeson* adalah diawali dengan musik *kawitan* dalam transisi mencari *pengadeng*, tari rejang Asta Dala memulai memasuki tempat pementasan dengan menggunakan gerakan *nyerigsig* dalam posisi tangan *nekes*, tangan kanan posisi agem sepat pala dan tangan kiri posisi jari hadap ke bawah nempel dipinggir susu kiri.
- *Pengadeng* merupakan bagian inti dari tari rejang Asta Dala dengan diawali gerakan tangan mengambil posisi *nyakupbawa* di atas ubun-ubun, turun diiringi kepala *uluwangsul* pelan-pelan sampai level bawah (*metimpuh*). Dilanjutkan gerakan yang sama bangun pelan-pelan mengambil posisi agem tengah (*sirang pada*), dan tangan dibuka semetris dengan telapak tangan menghadap ke samping yang ujung jarinya sejajar dengan pundak. *Nyalud* pertama sebagai proses kefose agem kanan, *nyeleog* kanan, *nyalud* ambil agem kiri, *nyeleog* kiri, *nyalud* ambil posisi agem tengah (*sirang pada*) dan kedua tangan nempel pada bagian pinggir susu masing-masing (kanan dan kiri), keser ke kanan, ke kiri dan kembali ketengah, *nyalud* lagi diteruskan tangan kiri ambil ¹³²ampur dalam gerakan *milpil* mencari arah hadap depan, samping kanan, belakang, samping kiri dan kembali ke depan. Diakhiri dengan gerakan *ngumbang* mancarai posisi, kemudian dimulai bagian kiri kembali posisi tangan *nyakupbawa* di atas ubun-ubun (pengulangan). Perbendaharaan gerak ini dilakukan sebanyak tiga kali (dimulai bagian kanan, kiri, dan kanan).

- *Pangecet* mempergunakan gerak-gerak yang penggambaran kekuatan energi tertinggi dewata Nawa Sanga di dalam mengatur dan menjaga keseimbangan alam semesta. Dalam adegan ini terlihat suasana keceriaan, ketulusan dan kesucian yang diperkuat dengan suara magis gamelan angklung menyatu padu dengan gerakan tarinya secara serasi dan harmonis serta penuh keindahan. Adapun perbendaharaan gerakannya terdiri atas: mulai transisi dari *pengadeng kepengecet* menggunakan gerakan *nyeleog* kebelakang sambil *nampes* sampur sebanyak 4 kali. Mulai gerakan *pangecet* dengan gerak *milpil* mundur kaki kanan dengan kedua tangan *ngembat* telapak tangan menghadap ke samping dalam posisi jari tangan berdiri sejajar dengan pinggul, langkah mundur kiri kedua tangan *nabdab gelung* pengulangan (sebanyak 3 kali). Diteruskan *ngumbang* cari posisi lingkaran dalam wujud *pangider bwana*, *malpal* arah *murwa daksina*, dilanjutkan dengan gerakan *nyalud* mengulang gerakan *milpil* mundur kaki kanan, kedua tangan *ngembat*, langkah mundur kaki kiri kedua tangan *nabdab gelung* (diulang sebanyak 3 kali).
- *Pakaed* ditandai dengan menyerahkan ujung sampur kepada teman yang di belakangnya kemudian mencari tempat semula (berbaris berleret ke belakang) dan langsung balik kanan jalan *malpal* meninggalkan tempat pementasan dan *ending*.

b) Tata Busana Tari Rejang Asta Dala

Secara umum tata busana tari rejang Asta Dala motipnya hampir sama dengan pakaian tari rejang dewa. Namun mengacu pada ide dan tema termasuk karakter dari tari rejang Asta Dala terdapat perbedaan pada penggunaan warna dan motip hiasan kepalanya. Rejang dewa menggunakan warna dua motip yaitu kuning dan putih sedangkan tari rejang Asta Dala menggunakan warna lengkap terdiri atas delapan warna sesuai dengan delapan penjuru mata angin Ista Dewata yaitu *Pangider Bwana*. Berikut diuraikan bentuk tata busana tari rejang Asta Dala adalah sebagai berikut:

- Hias kepala yaitu *gelungan* motipnya sama seperti *gelungan* rejang dewa hanya saja ornamennya dalam tari rejang Asta Dala terbuat dari kulit sapi dan diperada emas seperti *petitis*, *geruda mungkur*, dan *lis* atau tepi dan lainnya. Untuk pemakaian bunga motipnya sama hanya saja dalam tari ini memakai satu jenis warna bunga sesuai dengan warna Dewata. Begitu juga tata rias adalah sama termasuk perna-perniknya.
- Hias badan motip dan cara pemakaiannya juga sama seperti rejang dewa akan tetapi dalam tari rejang Asta Dala terdapat perbedaan warna terdiri atas: *tapih*, kain (*kamben*), sabuk *stagen*, sabuk perada, selendang dan yang lainnya sama.

Sangat perlu digaris bawahi dalam uraian kostum ini bahwa, warna kostum dari tari rejang Asta Dala memakai delapan

warna yang terdiri atas: setiap lima orang penari memakai warna yang sama, kali delapan warna menjadi 40 orang penari. Jadi tari rejang Asta Dala ditarikan oleh 40 orang penari anak-anak yang menjelang dewasa sebelum mengalami menstruasi.

3) Tari Rejang Renteng

Secara etimologi kata renteng berasal dari kata *rente* yang memiliki makna *renta* atau tua atau yang lebih tepatnya adalah seorang perempuan yang telah kawin. Tari rejang renteng merupakan tari wali yang memiliki nilai-nilai magis dan religius yang dipentaskan dalam rangka upacara-upacara piodalan alit, madia dan agung khususnya di pura Dalem Ped Nusa Penida. Merupakan tari sakral yang memiliki makna spiritual tinggi tari ini tidak boleh ditarikan oleh sembarang orang yang dibolehkan hanya pemangku istri dalam jumlah yang ganjil seperti 3, 5, 7, 9 dan seterusnya.

BAB IV

Teks dan Konteks Di Balik Tari Telek, Topeng Bang, dan Barong

A. Tari Telek Dalam Lontar Barong Swari

Tari telek, barong, dan *topeng bang* merupakan tari klasik di Bali yang sampai sekarang tetap menjadi jungjungannya masyarakat Bali sebagai khasanah budaya yang adiluhung. Ketiga jenis tarian itu diyakini secara niskala diciptakan oleh para Dewa dari Khayangan yang disebut Sang Hyang Trisemaya yaitu Dewa Wisnu, Brahma, dan Iswara. Tentang keberadaan tarian ini tersirat kuat dalam teks lontar Barong Swari seperti yang dikutip oleh Dharma Putra sebagai berikut:

“Manke amanun ta sira, hana aran barong swari, sankanya mankana bhatara tiga, anawya bhatara guru purnna, lawan bhatara rohani, ida bhatara brahma, menadi ta sire topen ban, bhatara wisnu, menadi ta sira telek, ida bhatara iswara, menadi ta sira baron, sankanya hana naran baron swari, ya ika padha mesolah rin madyanin catuspata, sabilang prempatan mwah patigayan, sira mesolah, sira anawya

kalanduhanin nagara, dadya karesres sawatek babhutan kabeh” (4a – 4b)

Artinya:

“Sekarang beliau menggelar, ada yang bernama Barong Swari, sebabnya demikian Bhatara Tiga, ingin membuat Bhatara Guru damai, dengan Bhatari Rohani, beliau Bhatara Brahma, menjadi Topeng Bang, Bhatara Wisnu menjadi Telak, Bhatara Iswara menjadi Barong, itu sebabnya ada yang disebut Barong Swari, mereka sama-sama menari di tengah perempatan dan pertigaan beliau menari, beliau membuat negara tentram, seluruh Babhutan menjadi takut”.

Berangkat dari kutipan lontar Barong Swari dan beberapa penjelasan Dharma Putra di atas menunjukkan bahwa, Bhatara Tiga turun ke dunia dengan berubah menjadi tiga wujud berbeda. Brahma sesuai dengan warnanya menjadi Topeng Bang atau Topeng Merah. Wisnu berubah menjadi Telek. Iswara berubah menjadi Barong. Ketiganya menari di perempatan dan pertigaan. Kedua tempat ini dalam tradisi Bali adalah tempat yang karamat. Kekramatan dan keangkerannya dipercayai sebagai stana dari Bhatara Sang Hyang Catur Bhwana berstana di perempatan, sedangkan Sang Hyang Sapuh Jagat berstana di Pertigaan. Karena keindahan tarian dari ketiga Bhatara ini, maka Bhatara Guru dan Bhatari Rohani menjadi tenang dan *kelangon*. Pengikut Bhatari Rohani, para Bhuta Kala juga menyingkir karena takut. Sumber teks Barong Swari ini melegitimasi ritual *pengrupukan* atau proses somia yaitu mengembalikan sifat-

sifat Kala ke Dewa. Ritual-ritual seperti ini sudah biasa yang dilakukan di Bali.

Memperhatikan teks di atas secara artistik terdapat inspirasi dan ide-ide yang luar biasa dengan alur dramatik yang tinggi. Juga secara filosofis penuh dengan nilai-nilai kebudayaan dan kemanusiaan yang mana misi Sang Hyang Tri Semaya turun ke dunia adalah menetralsir alam semesta dari kekacauan dan musibah besar (*gering agung*) akibat perbuatan Kala Ludra dan Kala Durga. Secara teologis teks tersebut di atas terkandung metodologi yang komunikatif di dalam mempelajari dan memahami nilai-nilai keagamaan terhadap masyarakat sebagai media untuk mendekatkan diri terhadap *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*. Dalam kalangan seni pertunjukan, kisah tersebut di atas sudah biasa ditransformasi ke dalam sebuah seni pertunjukan tari telek. Pertunjukan ini telah mengalami popularitas yang tinggi oleh karena sarat tersirat nilai-nilai magis dan religius yang dapat membangkitkan keyakinan pada umat. Bagi para seniman sekalipun beberapa dari mereka belum pernah membaca bahkan mungkin melihatnya saja belum pernah bagaimana bentuk teksnya, akan tetapi mengenai isi dari lontar tersebut telah dipahami dengan baik melalui melakukan pertunjukannya. Sebagai mitologi dalam teologi Hindu kisah tentang isi lontar ini yang selalu digunakan di dalam seni pertunjukan sebagai berikut:

Dikisahkan di Siwa Loka, Dewa Siwa sedang pura-pura sakit keras yang tidak bisa disembuhkan oleh siapapun yang

tujuannya adalah untuk menguji kesetiaan, kecintaan, kejujuran, dan ketulusan istrinya yang bernama Dewi Uma terhadap Beliau. Beliau mengutus istrinya turun ke dunia untuk mencari obat yaitu *empahan lembu* putih yang beliau yakini dapat menyembuhkan sakitnya. Dalam suasana tenang dan penuh ketulusan Sang Istri menerima tugas tersebut dan turun ke dunia demi dapat menyembuhkan suaminya yang tercinta. Sesampainya di dunia (*mercapada*) Dewa Siwa merubah wujud menjadi pengembala lembu (*Gopala*) yang merayu Dewi Uma agar mau diajak bermain mesum dengan imbalan akan diberikan *empahan lembu* putih untuk menyembuhkan Dewa Siwa. Dewi Uma yang tidak tahu samasekali tentang siasat pengujian Dewa Siwa terhadap dirinya lalu menolak permintaan tersebut yang kemudian menimbulkan dilema yang berat di dalam hatinya. Apakah mau mengorbankan harga dirinya ataukah mendapatkan *empahan lembu* putih yang sudah diyakini suaminya bisa sembuh?. Pengembala terus mendesak dan merayu tidak akan memberikannya apabila tetap tidak mau diajak mesum.

Dalam situasi dan kondisi seperti itu, kemudian Dewi Uma menyerah dan *empahan lembu* putih diperolehnya dan segera dalam keadaan cemas kembali ke Siwa Loka menyerahkannya kepada Dewa Siwa. Dewa Siwa sudah mengetahui bahwa jebakannya sudah berhasil dan telah mengetahui bahwa mental dan iman istrinya tidak kuat, dimana didapatkannya *empahan lembu* tersebut melalui berbuat mesum. Saat itu pula perbuatan istrinya telah dibuktikan melalui tenung dari lontar Dewa Gana dan

terjadilah pertengkaran dan Dewi Uma dikutuk turun ke dunia menjadi Dewi Durga sebagai penjaga kuburan. Dari tapa Dewi Durga membuat seluruh bhutakala, roh-roh jahat, seperti *dedemit*, *gumatat-gumitit*, *gamang*, setan-setan dan lainnya menjadi berkeliaran sehingga kehidupan manusia di dunia mengalami wabah besar (*gerubug* atau *gering agung*). Setiap hari orang sakit dan meninggal tidak terhitung jumlahnya oleh karena penyebaran wabah yang begitu dahsyat dan merajalela ke keseluruhan jagat raya sehingga kehidupan di dunia mengalami duka yang mendalam

Kehancuran kehidupan manusia di dunia membuat para Dewa di Sorga menjadi cemas yang kemudian diutuslah Sang Hyang Trisemaya turun ke Dunia oleh Dewa Indra untuk menyelamatkan kehidupan manusia dari perbuatan Dewi Durga. Di dunia Sang Hyang Trisemaya merubah wujud yang masing-masing, yaitu: Dewa Brahma menjadi *topeng Bang (jauk merah)*, Dewa Wisnu menjadi tari *Telek*, dan Dewa Iswara menjadi *Barong*. Ketiga peran dan tugas itu mengadakan pertunjukan di hadapan Kala Durga dan pengikutnya dengan penampilan yang sangat artistik dan memikat sehingga membuat Kala Durga beserta pengikutnya menjadi terpesona. Kekaguman dan ketakjuban Kala Durga dan seluruh pengikutnya tersebut menyaksikan kehebatan penampilan pertunjukan itu akhirnya membuat Kala Durga bersama seluruh Bhutakala menjadi kelangon dan akhirnya somia atau kembali ke wujud semula yaitu Dewi Uma dan kehidupan manusia kembali baik, tenang, damai, dan bahagia. Beliau sadar dengan perbuatannya maka mulai saat

itu Dewa Siwa bersabda bahwa, setiap hari raya suci di dunia diharuskan mengadakan seni pertunjukan barong, telek, dan topeng bang untuk membuat kehidupan manusia menjadi nyaman, aman, tentram dan bahagia. Dalam kehidupan masyarakat di Bali terutama yang beragama Hindu mitos ini tetap diyakini sebagai kelahiran seni pertunjukan barong, jauk/topeng bang, dan telek yang sampai sekarang menjadi bagian dari upacara-upacara adat dan keagamaan.

Transformasi nilai-nilai teks *lontar Barong Swari* ke dalam seni pertunjukan melalui hasil interpretasi dan imajinasi para seniman yang distrukturisasi dalam bentuk satu kesatuan dari ketiga wujud dan tokoh tersebut di atas, yaitu *Telek*, *Topeng Bang* dan *Barong* menjadi sebuah pertunjukan yang kreatif. Sebagai hasil kreativitas seni yang diwarisi dari zaman yang lampau bentuk pertunjukan ini masih tetap lestari dan berkembang sampai sekarang. Berdasarkan alur dramatik dan artistik yang ada dalam teks ini bersifat fleksibel dan tidak terbatas dalam ruang dan waktu. Dalam arti sangat mungkin bagi seniman-seniman kreatif untuk menginterpretasikan, mengkreasikan, dan ditata ke dalam seni pertunjukan secara imajinatif dan inovatif sesuai dengan perkembangan zaman. Maka dari itu tidaklah mengherankan bahwa berdasarkan perjalanan sejarah seni pertunjukan *telek* yang ada di Bali, terdapat berbagai macam bentuk, gaya atau stail dari masing-masing daerah. Sehingga pertunjukan tari *telek* diklasifikasikan ke dalam seni pertunjukan tradisional oleh karena telah mengalami perjalanan sejarah yang sangat lama dan

dipengaruhi secara integral dan kental nilai-nilai budaya dimana ia lahir, hidup, dan berkembang. Pengaruh tersebut yang membuat kesenian ini memiliki karakteristik masing-masing sebagai identitasnya, sehingga memiliki gaya berbeda dari daerah yang satu dengan daerah yang lain. Memperhatikan begitu luas, kompleks dan banyaknya gaya dan bentuk seni pertunjukan tari *telek* yang ada di Bali, dalam bab ini diuraikan tentang bentuk pertunjukan yang umum yang merupakan hasil revitalisasi dari ISI Denpasar pada tahun 1980-an.

1. Struktur Adegan Tari Telek

Adegan I; Menggambarkan keagungan dan keindahan Dewa Wisnu sebagai manifestasi Tuhan dalam fungsinya sebagai Dewa pemelihara alam semesta beserta isinya yang telah berubah wujud menjadi Telek (topeng berwarna putih).

Adegan II; Menggambarkan kegagahan dan keagungan Dewa Brahma sebagai manifestasi Tuhan dalam fungsinya sebagai Dewa pencipta alam semesta beserta isinya yang telah berubah wujud menjadi Topeng Bang (topeng jauk berwarna merah)

Adegan III; Menggambarkan pertempuran antara tokoh kebajikan (protagonis) yaitu topeng berwarna putih dan topeng berwarna merah melawan tokoh kebatilan (antagonis) yang diwujudkan dengan Rangda dan Barong. Didalam pertempuran yang sengit dan seru terdapat kekuatan

yang seimbang dan pada akhirnya mampu membentuk keseimbangan dan keharmonisan alam semesta. Didalam filosofi Hindu diyakini bahwa sifat kebajikan dan kebatilan pada dasarnya tidak bisa dipisahkan dan selalu ada di dalam kehidupan manusia di bumi ini dan bersifat abadi yang disebut dengan "*Rwabhinada*".



Gambar 4.1

Tari Telek menggambarkan keagungan, kemuliaan dan kesucian Dewa Wisnu dipentaskan dalam rangka upacara keagamaan.

(Diupload oleh: Rob van Wely at Bali, 6 Des 2017)

Mempelajari teks lontar Barong Swari melalui kemasan seni pertunjukan ini dapat disimpulkan: Pertama, merupakan suatu proses pemahaman dan pematangan mental, moral, intelektual, dan spiritual terhadap nilai-nilai kehidupan manusia. Nilai-nilai tersebut dapat memperteguh keyakinan terhadap kebesaran dan keagungan ³⁰ *Ida Sang Hyang Widhi Wasa* dalam manifestasinya sebagai *Sang Hyang Trisemaya* di dalam menetralsir alam semesta yang disebut *somia*. Memperhatikan dan menghayati nilai-nilai dan makna teks susastra yang dikemas secara dramatik dan estetik ke dalam seni pertunjukan itu dapat membangun spirit pengendalian diri dalam menghadapi dinamika kehidupan di jagat raya ini.

Kedua, melalui pemahaman dan penghayatan teks susastra yang dikemas ke dalam seni pertunjukan yang dramatik, estetik dan filosofis tersebut dapat memberikan makna bahwa, kehidupan masyarakat di Bali memiliki cara yang unik dan menarik untuk memecahkan masalah sosialnya, dari permasalahan yang kecil atau segampang apapun sampai kepada permasalahan yang paling besar dan sesulit apapun, yaitu melalui upacara yang bersifat magis religius yang disebut dengan *somia*. Upacara itu bermakna menetralsir, merubah, dan mengembalikan situasi dan kondisi kehidupan masyarakat dari yang konflik menjadi damai, dari alam lingkungan yang kotor dikembalikan ke

alam yang bersih dan suci, dari pemikiran, perkataan dan perbuatan yang tidak baik dikembalikan ke yang baik, dari perasaan dendam menjadi cinta kasih, dan yang lainnya. Hal ini lestari, berkembang dan dijunjung tinggi di Bali sampai sekarang sebagai bagian ritual adat dan keagamaan dalam menyebarkan ajaran-ajaran kedamaian, kasih sayang dan *dharmika*.

B. Teks dan Konteks Dibalik Pertunjukan Tari Barong

Barong bagi umat Hindu di Bali adalah suatu karya manusia yang diturunkan oleh Ida Sang Hyang Widhi Wasa/Tuhan melalui *pawisik* atau wahyu, sehingga menjadi tatanan nilai budaya yang tertinggi di dalam penyempurnaan kehidupan masyarakatnya terutama dalam upacara keagamaan. Barong merupakan warisan peradaban leluhur masyarakat yang diyakini memiliki energi tertinggi, yang memancarkan nilai-nilai moral, spiritual dan intelektual bagi seluruh hidup dan kehidupan manusia dan alam semesta. Sebagai benda budaya yang dimuliakan, disucikan dan dijunjung tinggi, barong diyakini merupakan manifestasi Ida Sang Hyang Widhi Wasa/Tuhan dalam wujud Dewa Siwa di dalam memberikan *anugrah* dan berkah pada seluruh makhluk hidup yang ada di jagat raya ini.

Mengacu kepada teologi Hindu yang menganut paham *Siwasidhanta* di Bali, bahwa barong adalah Tuhan itu sendiri. Hal itu sesuai dengan yang disebutkan dalam ajaran agama Hindu yakni *Saguna Brahma*, Tuhan memiliki sifat, warna, karakter, atribut, wujud dan lainnya maka diperbolehkan untuk membayangkan Tuhan dalam wujud apa saja. Dibolehkan untuk membayangkan Tuhan seperti rajadiraja, orang suci, bahkan tamu, teman, sesuatu dan lain-lain. Hal ini dilakukan oleh karena memahami Tuhan adalah tidak mudah. Seluruh manusia entah apapun agamanya di dunia

adalah “agnostik” atau sudah dipastikan tidak tahu bagaimana wujud, warna, dan sifatnya Tuhan. Maka dari itu barong bagi umat Hindu merupakan simbol Tuhan sebagai penguasa alam mikrokosmos dan makrokosmos sehingga oleh masyarakat pendukungnya distanakan di sebuah tempat yang suci yaitu pura.

Barong yang telah dimuliakan, disucikan dan distanakan di sebuah pura oleh masyarakat pendukungnya tidak masih disebut dengan barong, sudah menjadi tradisi dalam keyakinan masyarakatnya, barong diberi nama suci seperti: *Ratu Gede*, *Ratu Putra*, *Ratu Mas*, *Ratu Lingsir*, *Ratu Ayu*, *Ratu Alit* dan lain sebagainya tergantung tradisi masing-masing. Sebutan yang paling umum di seluruh masyarakat Bali bahwa, barong disebut dengan “*Sesuhunan*” artinya jungjungannya atau “*Ratu Bhatara*” artinya utusan *Brahman* sebagai pelindung umat manusia. Secara empiris disetiap piodalan disebuah pura di mana barong atau *Sesuhunan*, atau *Ratu Bhatara* berstana, seluruh masyarakat pendukungnya memperkokoh dan menguhkan keyakinan mereka kepada *Sesuhunan*. Mereka menghaturkan persembhyangan dan memfokuskan *srada* bhaktinya terhadap *Sesuhunan*. Dalam hal ini diyakini bahwa, *Sesuhunan* adalah Tuhan.

Terdapat berbagai jenis barong yang dijadikan sungungan atau sesuhunan di Bali di antaranya: berwujud barong ket (ketet), barong bangkal, barong landung, barong gajah, barong macan, barong kedingkling, dan barong brutuk. Dari sekian barong yang ada di Bali sebagian besar

sangat jarang bahkan tidak pernah ditarikan. Berdasarkan perjalanan sejarah seni pertunjukan Bali hanya beberapa yang ditarikan seperti: barong ket (ketet), barong landung, kedingkling, dan barong brutuk. Melihat kuantitas dan kualitas pertunjukannya yang paling terbanyak adalah barong ketet. Disamping popularitas yang begitu tinggi dan juga secara struktur pertunjukan barong ketet memiliki norma-norma, standard-standard dan kriteria-kriteria koreografi atau paileh yang baku. Dan tidak kalah pentingnya juga bahwa, dari ukuran dan wujud tapel (punggalan) barong ketet lebih ringan apabila dibandingkan dengan tapel barong-barong yang lainnya sehingga lebih nyaman dan mudah untuk ditarikan. Dengan kata lain barong ketet dibuat sedemikian rupa yang difungsikan disamping untuk disakralkan dan dikramatkan juga agar dapat ditarikan dengan baik.

Lebih-lebih dalam duapuluh tahun belakangan ini, perkembangan tari barong *ketet* di Bali luar biasa. Telah bermunculan penari-penari barong *ketet* baik dari kalangan anak-anak, dewasa, maupun tua tidak bisa dihitung jumlahnya. Kesemuanya memiliki gairah, semangat dan motivasi yang sangat tinggi di dalam mempelajari, memahami dan menghayatinya sehingga begitu banyaknya muncul penari barong atau *tukang mapang* yang kreatif dan kompetitif di Bali. Prestasi mereka diuji melalui berbagai festival dan lomba-lomba *mapang* barong di seluruh Bali dengan bertarung secara sportif, kompetitif dan apresiatif.

Di Bali lomba *mapang* barong telah menjadi kebanggaan bagi anak-anak muda sebagai media untuk pengembangan aktivitas dan kreativitasnya. Begitu juga telah menjadi fenomena yang menarik bagi kalangan seniman, budayawan cendekiawan dan kritikus-kritikus seni sebagai media diskusi-diskusi baik yang bersifat amatiran maupun ilmiah. Dan bagi kalangan jurnalis lomba *mapang* barong dijadikan lahan empuk di dalam memburu berita untuk dijadikan objek penulisannya dalam media-media tertentu. Semuanya itu sangat perlu diberikan apresiasi dan penghargaan yang setinggi-tingginya kepada anak-anak muda atau seniman-seniman yang telah berkerja keras, berusaha keras, dan bertanggungjawab besar terhadap pelestarian dan pengembangan seni tari *mapang* barong sebagai bagian dari kebudayaan Bali yang adiluhung. Dalam subbab ini tidak diuraikan dan dibahas secara keseluruhan jenis barong tersebut di atas. Pembahasannya hanya terfokus pada tari barong *ketet* dan barong *landung*. Hal ini dilakukan oleh karena dalam perspektif popularitas, entitas, kuantitas dan kualitas tari barong *ketet* dan tari barong *landung* adalah yang paling dominan di Bali.

Barong Dalam Mitologi dan Teologi Hindu

³ Barong sebagai simbol dari *Banaspatiraja* sesungguhnya ada dalam Weda, Upanisad dan lontar, yang mana konsep dasarnya adalah kekuatan alam kosmis, yang dapat dinyatakan sebagai apapun sesuai dengan kemampuan manusia memahaminya. Dia dikatakan sebagai roh jahat karena seperti itulah kemampuannya manusia untuk memahami kekuatan Tuhan, padahal Tuhan adalah pengendali utama dalam segala bidang.

Lontar *Kanda Pat Bhuta* menguraikan bahwa, *Anggapati* lahir dari mulut rupanya putih suaranya UH, letaknya di Timur berwujud *Khala* atau nafsu di badan sendiri. Sebagai makanan ia boleh memakan manusia bila keadaannya sedang dipenuhi nafsu angkara murka. *Mrajapati* lahir di hidung rupanya merah suaranya EH, letaknya di Selatan penguasa *Setragandhamayu* (Dhurga) serta perempatan jalan. Sebagai makanannya adalah bangkai/mayat yang dikubur melanggar waktu atau hari-hari yang terlarang oleh *pendewasaan*. *Banaspati* lahir dari *soca*/permata warnanya hitam, suaranya AH, lalu menjadi api hitam, tempatnya di Barat, diwujudkan berupa jin, setan, *tonya* penjaga sungai, tempat keramat dan sebagainya. Sebagai makanannya adalah orang yang lewat atau berjalan ataupun tidur pada waktu yang dilarang oleh *Khala*, misalnya waktu transisi antara siang dan sore atau matahari dalam posisi tepat di atas ubun-ubun manusia (*kalinepet*),

sandhikala adalah waktu transisi dari sore ke malam sekitar pukul: 19:00 wita. *Banaspatiraja* lahir dari telinga warnanya kuning, suaranya AH, menjadi api yang warna kuning, diwujudkan sebagai **barong** dan menjaga kayu besar, hutan, kepah, kepuh, rangdu dan lain-lain. Sebagai makanannya boleh memakan orang yang menebang kayu atau naik pohon pada waktu terlarang oleh *pedewasaan*.

³ Dalam lontar *gong besi* juga hampir sama dengan *kanda empat* dan *siwa gama*. Untuk Bhuana Agung ini dapat dilihat dari *pangeder-ider* yang di pakai oleh masyarakat, dalam upacara keagamaan seperti *Anggapati* dengan Ista Dewata *Iswara* senjatanya *Bajra* menghadap ke Timur, *Prajapati* Ista Dewata *Brahma*, senjatanya *Gada*, menghadap ke Selatan. *Banaspati*, Ista Dewata *Mahadewa*, senjata *Pasa*, menghadap ke Barat. Dan *Banaspatiraja*, Ista Dewata Wisnu senjata *Cakra*, menghadap ke Utara, ini yang ada di Bhwana Agung. Termuat dalam lontar *gong besi*, dan *siwa tatawa*, secara khusus *Banaspatiraja* adalah lambang Wisnu sebagai pemelihara dan empedu dalam tubuh manusia. *Wanakertih* suatu upacara simbolis kepada alam khususnya hutan dengan Ista Dewata *Sangkara* atau *Mahadewa*.

Seperti yang kita ketahui Hindu di Bali telah mendapatkan beberapa pengaruh yang akhirnya bergabung dengan *Siwasidhanta*, khusus mengenai *catur sanak* ini mendapatkan pengaruh dari ajaran *tantrayana* yang bersumber dari *mantra* dan kekuatan di Bali berkembang menjadi *Bhairawa*, khususnya mengenai kesaktian yang

muncul menjadi *penengen* dan *pengiwa*, Untuk *Banaspatiraja* kena pengaruh juga dari *Bhairawa* maka timbulnya adalah *barong ket* dengan warna bulunya hitam.

Jadi semua kena pengaruh dari *Bhairawa* atau dalam filosofisnya kekuatan *Dhurga* digambarkan sebagai kekuatan *pengiwa* dan *penengen* (positif, negatif). Pada kekuatan positif (*penengen*) inilah *Banaspatiraja* atau barong berada, yang bertempat di *Prajapati*. Sedangkan kekuatan negatifnya (*pengiwa*) adalah *Rangda* sebagai induknya yang sering dimainkan di *Setra*. Karena Beliau mempunyai sisya para *liak*. (www.tamblang.blogspot.com)

Memperkuat teks tersebut di atas dalam lontar *Siwa Tattwa* disebutkan bahwa, ketika *sasih kelima* terjadi wabah besar (*gering agung*) di seluruh jagat akibat kesaktian Dewi *Durga* beserta anak buahnya yakni *bhuta kala* dan *pemali* sedang bersemadi di *Setra Gandhamayu* dengan gelar Sang Hyang Berawi dalam wujud *Rangda* sebagai Dewa *pemuhunan*. Dalam situasi dan kondisi seperti itu Dewa *Siwa* turun ke dunia yang menjelma menjadi *Bhuta Egeg* seperti *Banaspatiraja*. *Banaspatiraja* dalam wujud yang menyeramkan dan menakutkan yang menyerupai bentuk barong dapat menetralsir alam semesta akibat kejahatan Dewi *Durga* dengan antek-anteknya dan dapat mengembalikan wujud Dewi *Uma* seperti semula.

Teks yang menyebutkan Dewa *Siwa* dalam wujud barong dengan saktinya yaitu Dewi *Uma* dalam wujud *Durga* atau *Rangda* adalah dalam lontar *Usada Taru Premana*.

Lontar ini dengan jelas menyebutkan, di Siwaloka ketika Dewa Siwa sedang mengalami sakit keras atau *gering agung* yang dirasakan sulit untuk bisa disembuhkan dan obatnyapun tidak bisa didapatkan di Siwaloka. Lalu Dewa Siwa menyuruh Dewi Uma turun ke dunia untuk mencari obat yang diyakini bisa menyembuhkan sakitNya. Dalam perjalanannya mencari obat, Dewi Uma bertanya kepada roh atau dewa yang berstana dalam pepohonan dan rumput-rumputan (*sarwa taru lan sarwa lata*). Setelah bertanya *sarwa taru lan sarwa lata* memberikan jawaban dengan baik dan langsung diberikan penjelasan tentang fungsi dan kasiatnya masing-masing baik dari akar, batang, daun, dan buahnya, sehingga Dewi Uma merasa senang dan mengerti serta paham dengan kasiat masing-masing pepohonan dan rerumputan.

Setelah siang hari (*kalinepet*) dimana matahari sedang berada tepat di atas ubun-ubunnya sampailah Dewi Uma di *Setra Gandhamayu* dan bertanya kepada pohon besar yaitu bernama kayu randu tentang kasiat pohon tersebut. Akan tetapi waktu untuk bertanya adalah waktu yang terlarang bagi Sang Hyang Banaspatiraja karena penghuni kayu pada saat-saat itu adalah sedang tidur nyenyak yang tidak boleh diganggu dan barang siapa yang melanggar akan menjadi mangsanya. Mendengar suara ribut-ribut dalam waktu yang terlarang (*nyalah masa*) seperti itu dengan terpaksa Sang Hyang Banaspatiraja bangun dan marah membara yang seketika itu pula memangsa Bhatari Uma karena perbuatannya yang terlarang. Bhatari Uma menghadapi

kebringasan dan kedahsyatan Sang Hyang Banaspatiraja yang ingin memangsanya kemudian memurti menjadi Durga dalam wujud Rangda. Pertempuran terjadi dengan sengit yang keduanya saling menunjukkan kekuatan dan kesaktian masing-masing, Namun Sang Hyang Banaspatiraja merasa kewelahan dan takut dengan kekuatan dan kesaktian dari Dewi Durga akhirnya melarikan diri. Para antek-antek Sang Hyang Banaspatiraja seperti: *tonya*, *gamang*, *memedi* dan lainnya setelah melihat rajanya kalah ingin membalas dendam dan langsung mengeroyok Dewi Durga dengan galak dan bringas. Akan tetapi semuanya dapat dikalahkan hanya dengan memancarkan cahaya keangkerannya.

Mengacu pada teks-teks tersebut di atas terdapat perbedaan yang sangat tajam antara pendapat-pendapat para ahli dan peneliti terdahulu tentang istilah dan definisi barong dan rangda. Tentang arti kata barong telah banyak para ahli memberikan definisi: Miguel Covarrubias mengatakan bahwa barong adalah setan perempuan yang mempunyai satu saingan untuk menunjukkan kekuatan yang tinggi diwujudkan dalam bentuk singa gaib. (1946:332). Soedarsono dalam bukunya yang berjudul “*Djawa dan Bali Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisional Di Indonesia*” memberikan definisi barong adalah makhluk mitologi Bali yang berbentuk semacam binatang buas berkaki empat. (1972:143). I Made Bandem uraiannya tentang barong dalam perspektif historis, nenek moyang dari pada barong dapat dipastikan dari singa-barong Cina yang muncul pada Tang Dynasty abad ke 7 sampai ke 10 (Bandem dalam Proyek

11 Pengembangan Kesenian Kantor Wilayah Departemen P dan K Propinsi Bali, 1981/1982 : 44). Lebih jauh dalam bahasa sangkerta kata barong berasal dari kata bharwang yang dalam bahasa Indonesia adalah beruang. Beruang merupakan seekor binatang yang hidup di daerah Asia, Amerika dan Eropah dengan bulu tebal hitam dan ekornya pendek. Binatang beruang ini bila di Bali diidentifikasi sebagai wujud barong.

10 Pendapat lain yang mengartikan tentang barong berasal dari urat kata ba-ru-ang. Dalam bahasa Indonesia huruf u dan a berasimilasi menjadi o, sehingga ru dan a(ng) menjadi ro(ng) yang berarti dua. Jadi rong mengandung makna ruang. Tendensinya dalam pengertian barong itu sendiri adalah karena barong mempunyai dua ruang yaitu bagian muka dan belakang sebagai tempat penari atau tempat mundutnya (menjinjing) (Nyoman Yoga Segara, 2000: 10). 38 Sangat menarik lagi pendapatnya Pan Putu Budhiartini dalam bukunya yang berjudul Rangka Dan Barong Unsur Dualistik Mengungkap Asal-usul Manusia adalah bahwa barong artinya = Bar = Bor. Dan bor inilah yang kemudian disebut sebagai poros, karena keberadaan itu selalu berada di tengah-tengah. 1 Ong artinya = O dan NG yaitu O menggambarkan sebelum ada apa-apa, suasananya kosong blong, tanpa ujung dan pangkalnya bulat bagaikan bola. Dengan demikian arti daripada ONG adalah bertujuan untuk menyebut Ida SangHyang Widhi Wasa hal ini artinya sama dengan Ibapa. Jadi bila kita menyebut nama barong berarti kita sedang membicarakan sifat tuhan dalam wujud Ibapa. (Budhiartini, 2000:9)

Pendapat para peneliti tersebut di atas, apabila dikaitkan dengan urian dalam teks-teks Hindu yang digolongkan dalam purana adalah samasekali tidak nyambung. Karena dalam teks-teks Hindu yang merupakan warisan karya leluhur dan telah diyakini oleh seluruh umat Hindu sebagai sumber ilmu pengetahuan tentang kemanusiaan berdasarkan teologi Hindu. Maka pendapat para ahli di atas masih bersifat tantatif, perlu dikaji kembali untuk mencari kebenaran sebagai hipotesis yang dapat dipertanggungjawabkan sesuai dengan ajaran-ajaran agama Hindu yang terdapat dalam purana. Teks-teks purana dalam bentuk lontar yang telah menyebutkan tentang barong dan Rangda seperti: *Siwa Tattwa*, *Barong Swari*, *Kanda Pat Bhuta*, *Taru Premana*, dan *Gong Besi* dapat dijadikan rujukan bahwa, barong merupakan perwujudan dari Dewa Siwa dan Rangda adalah saktinya Dewa Siwa yaitu Bhatari Uma.

Bagi umat Hindu di Bali Barong dan Rangda dijadikan *sungsungan* atau *sesuhunan* yang dikramatkan dan disakralkan yang berstana di sebuah pura suci. Pantang bagi masyarakat untuk memberikan sebutan-sebutan yang diluar dari kesuciannya. Oleh karena telah disakralkan dan dikeramatkan melalui proses berbagai macam upacara dan telah disucikan dan dijungjung tinggi dengan *dresta*, *awig-awig*, dan *bisama* yang kuat dan ketat oleh seluruh masyarakat di Bali. Di dalam pertunjukan seni *bebarongan* di Bali barong dan Rangda selalu disandingkan sebagai simbol dari *rwabhineda* yang merupakan komplementer dari dua sifat dan kekuatan yang seimbang yang tidak dapat dipisahkan.

Penciptaan Barong Ketet oleh Tjokorda Api dan Seniman Besar I Lantar

Tari barong *ketet* telah tersohor ke seluruh penjuru dunia dengan entitas dan kualitas pertunjukannya yang begitu hebat, berdaya pikat dan bermartabat. Bahkan pertunjukan barong telah menjadi ikon budaya Bali yang diyakini merupakan simbol identitas, kebanggaan, kedamaian, kesucian dan keselamatan lahir batin masyarakat Bali yang bersifat magis religius. Akan tetapi dengan begitu mulia dan luhurnya keberadaan barong *ketet* di Bali sebagian besar masyarakat belum mengetahui dan paham tentang nilai historisnya. Untuk memperdalam pemahaman tentang keberadaan barong *ketet* di Bali berikut diuraikan kisah tutur leluhur masyarakat Bali yang berkaitan dengan penciptaan barong *ketet* adalah sebagai berikut.

Dalam naskah prasasti *Kaleran Bungancina* dan naskah prasasti *Puri Sangsi* disebutkan bahwa Tjokorda Api yang bergelar Tjokorda Taen Api Kresna Kepakisan dinobatkan menjadi raja di Kerajaan Jagaraga atau Singapadu oleh Raja Sangsi I Dewa Kaleran Sakti dan atas persetujuan Raja Sukawati pada tahun 1725/1727 Masehi. Wilayah kedatoan Tjokorda Api di sebelah Barat perbatasan dengan *alas Bun*, di sebelah Timurnya dibatasi dengan aliran *tukad Dukuh*. Seirama dengan perjalanan sang waktu, di wilayah kekuasaan Tjokorda Api dibangunlah sebuah desa adat/*pakraman* yang bernama Desa Adat Kebon yang berasal dari kata *Kubu/kekubon* yang sekarang terletak di desa Singapadu

Induk dalam wilayah desa dinas. Tjokorda Api dalam menguatkan serta menyatukan semua unsur di wilayah Singapadu atas *asung waranugraha Ida Betara* Laluhur beliau diberikan wahyu/*taksu* dalam pembuatan barong yang karyanya telah disungsung hampir di seluruh Bali.

Dalam proses menciptakan barong dari awal beliau dibantu oleh seniman besar yang bernama I Lantar yang merupakan seniman andalan masyarakat desa Singapadu pada zamannya. I Lantar merupakan keturunan (trah) Satria Dalem yaitu leluhur dari soroh Bandem yang tinggal di Banjar Mukti desa Singapadu, kecamatan Sukawati, kabupaten Gianyar. Oleh masyarakat, beliau dikenal dengan panggilan Pekak Lantar, dimana pada zamannya oleh Tjokorda Api tidak hanya diandalkan dalam membantu menciptakan barong, dan juga dikenal sebagai orang yang memiliki ilmu kebathinan dan kesidhian yang sangat hebat. Berbagai macam julukan dan sebutan yang ditujukan kepada Pekak Lantar pada waktu itu, seperti misalnya: pekak dukun karena menjalankan ilmu pengobatan tradisional Bali (*usadha*). Pekak *wariga* karena menjalankan ilmu *wariga* atau astronomi yang membantu masyarakat dalam menentukan hari-hari baik berdasarkan perhitungan kalender tradisional Bali dalam berbagai upacara adat dan keagamaan. Sebagai *sangging* oleh karena ahli dalam seluk beluk seni, budaya, adat dan keagamaan. Sebagai seniman oleh karena ahli dalam bidang *undagi*, seni pahat terutama membuat barong, dan berbagai sebutan yang lain.

Sebuah kisah oral tradisional yang diwariskan sampai sekarang yang menyebutkan dimana kesemua barong yang diciptakan oleh Tjokorda Api menjadi *tenget*, *angker*, dan *magis religius* oleh karena melalui proses kekuatan dan *taksu meditasi* dari Tjokorda Api. Namun di samping itu diyakini juga karena kehebatan Pekak Lantar dalam membantu beliau secara *sekala* dan *niskala*. Pekak Lantar memiliki kekuatan gaib, yaitu: satu buah lontar tentang *kedyatmikan* dan satu buah pahat ajaib yang konon merupakan anugrah dari Dewa Siwa di Surga. Hal ini diyakini sampai sekarang sebagai salah satu unsur penting dalam eksistensi desa Singapadu menjadi desa seni dan budaya yang bersifat khas, magis dan religius.

Menurut penuturan I Wayan Cakra bahwa, cerita tentang Pekak Lantar telah diwarisi dari leluhurnya dari generasi kegenerasi sehingga sampai kepada dirinya sendiri. Dari orang tuanya menuturkan bahwa, Pekak Lantar adalah orang yang menguasai ilmu *kedyatmikan* sangat tinggi, dengan ilmu *pengeraksa* jiwa dan *pelepasan* sesuai dengan ajaran *tantra* kuno di Bali. Sebagai seorang *tantrik* beliau adalah orang yang bijaksana yang telah terlepas dari kesadaran dualitas, kesadaran telah menunggal dengan kebenaran dasar alam semesta dan telah melihat segala sesuatu sebagai manifestasi Tuhan yang disebut dengan *Jnani*.

Namun di sisi lain istrinya selalu mengalami rasa duka yang mendalam oleh karena anak kandungnya meninggal dunia berturut-turut sampai tiga kali. Berbagai cibiran,

ocehan, prasangka dan hal-hal yang negatif muncul dalam masyarakat yang dicurigai Pekak Lantar memiliki ilmu hitam yang sangat hebat sehingga disangka beliau yang menjadikan tumbal anak kandungnya sendiri. Ada yang berprasangka bahwa semua anaknya dimangsa oleh ilmu hitamnya sendiri. Ada juga yang mengatakan dijadikan tumbal kepada Sang Hyang Durga oleh karena Pekak Lantar setiap hari-hari tertentu selalu bertapa di kuburan. Dari berbagai ungkapan negatif tersebut membuat istrinya menjadi stigma yang setiap saat selalu marah kepada suaminya (Pekak Lantar).

Pada suatu hari merupakan hari atau *dewasa* yang dianggap baik olehnya, Pekak Lantar melakukan *tapa pelepasan* jiwa atau *moksa* yaitu, menunggalnya jiwa dengan Tuhan dan telah mencapai kesadaran *atma* yang kekal di balai *dangin* (bangunan tradisional di sebelah timur rumah) selama satu bulan tujuh hari untuk menemukan semua anak-anaknya di surga. Sebelum melakukan hal tersebut beliau berpesan kepada istrinya sambil meletakkan sekuncup bunga *pucuk bang* di atas tempat tidurnya. Adapun pesannya adalah, **“mohon dirinya tidak diganggu dan relakan tidur selama satu bulan tujuh hari dengan tanda apabila bunga *pucuk bang* itu *layu* berarti dirinya sudah meninggal dunia, dan apabila masih segar berarti beliau masih hidup”**. Permohonan tersebut dikabulkan oleh istrinya dengan diiringi rasa tulus ikhlas dalam tiada hentinya menghaturkan sesaji dan sesangi dihadapan *Ida Sang Hyang Widhi Wasa* dan para leluhur di *sanggah* atau di pura rumahnya agar kepergian suaminya selamat dan dilindungi oleh Tuhan.

Seiring dengan perjalanan waktu sang istri senantiasa selalu memperhatikan keberadaan bunga *pucuk bang* sambil berdoa dan selalu berdoa semoga perjalanan Pekak Lantar (suaminya) menemukan kebenaran sejati sebagai solusi tentang situasi dan kondisi keluarganya yang sedang duka. Dalam waktu yang telah ditentukan Pekak Lantarpun bangun dari tidurnya sambil duduk beliau menceritakan kepada istrinya bahwa, telah bertemu dengan ketiga anaknya di surga. Kesemuanya telah mendapatkan tempat yang baik di surga dan memberikan penjelasan bahwa semua anak-anak meninggalkannya di dunia (*marcapada*) bukan salah siapa-siapa, namun bermaksud menguji *kedyatmikan* Pekak Lantar sendiri sebagai orang tua yang sangat disiplin dan tekun menjalankan ajaran kebenaran yang utama. Dalam pada itu Pekak Lantar juga memberitahukan istrinya bahwa beliau telah mendapatkan anugrah dari Dewa Siwa dalam bentuk satu buah lontar tentang *kedyatmikan* dan satu buah *pahat* ajaib yang dapat difungsikan untuk membuat barong.

Sebagai wujud baktinya, *pahat* ajaib tersebut diberikan kepada Ida Tjokorda Api untuk memperkuat *taksu* dan mempertebal keyakinan tentang nilai magis dan religiusitas dari barong-barong yang diciptakan. Begitu pula bertujuan untuk memperkokoh nilai-nilai kekrabatan dan hubungan baik antara puri dengan keturunan Bandem di desa Singapadu. Hal ini diwarisi sampai sekarang. Untuk mengenang pengalamannya pergi ke surga dan mendapat anugrah dari Dewa Siwa, Pekak Lantar membangun sebuah pelinggih di pekarangan rumahnya sebagai bukti sejarah yang

diwarisi sampai sekarang yangmana pelinggih tersebut diberinya nama *Siwa Suarga*. Dan lontarnya masih diwariskan sampai sekarang yang dipelihara dan disimpan dengan baik oleh pewarisnya. Pekak Lantar dijuluki sebagai seniman besar menurut penuturan Prof. Dr. I Made Bandem bahwa, di dalam pura *panti* keluarga Bandem desa Singapadu terdapat sebuah *punggalan* atau kepala barong *ketet* yang merupakan karya dari Pekak Lantar sendiri. *Punggalan* barong tersebut terbuat dari bahan batu padas yang memancarkan nilai-nilai artistik dan karismatik yang tinggi yang ditempatkan di sebuah pelinggih yang disebut *pengaruman*. Secara historis *punggalan* barong karya Pekak Lantar itu merupakan cikal bakal awal terciptanya barong *ketet* di Bali.

Barong Dalam Babad Sukawati dan Babad Desa Serongga, Gianyar

Dalam babad Sukawati disebutkan Tjokorda Api dari Desa Singapadu sangat dikenal pembuat barong yang hebat dengan cara gaib yaitu dengan cara *ngeredana* atau *bersemadi* dengan memohon kepada Sang Hyang Banaspatiraja. Ketika Sang Hyang Banaspatiraja menampakan wujudnya dengan secara gaib Tjokorda Api melukisnya dengan menggunakan ibu jari kakinya dan ditransformasikannya ke dalam wujud barong. Barong-barong hasil karyanya diyakini di samping berkualitas tinggi dan juga sangat kuat unsur magis dan religiusnya. Hal ini diperkuat oleh pendapatnya I Ketut Kodi

yang telah diceritakan oleh ayahnya yaitu I Wayan Tangguh. Disebutkan, barong yang pertama diciptakan oleh Ida Tjokorda Api adalah barong *ketet* yang dikenal di seluruh masyarakat Bali sangat *saget, tenget*, atau *sakti* sehingga menggegerkan masyarakat Gianyar.

Oleh Raja Gianyar barong tersebut diambil dan ditaruhnya di desa Serongga. Lama kelamaan *sesuhunan* itu menjadi sangat *tenget, angker* dan sakti seperti misalnya setiap diusung untuk melakukan perjalanan ke tempat suci atau ke laut, apabila ada salah seorang warga masyarakatnya tidak tulus ikhlas sebagai pengiringnya, seperti mampir ke warung, meninggalkan pekerjaan dan lain-lain sudah dipastikan terjadi *trance* atau *kerauhan* sehingga membuat keadaan menjadi menakutkan dan mengkwatirkan karena banyak warga yang saling menusukan kerisnya (*ngurek*) pada dadanya masing-masing. Begitu juga *sesuhunan* itu tidak mau menari sebelum mempersembahkan upacara *kucit butuan* (anak babi laki-laki yang baru lahir) sehingga sangat memberatkan masyarakat. Oleh karena seluruh masyarakat desa Serongga merasa kekawatiran, ketakutan dan kecemasan tentang hal itu akhirnya diputuskan untuk *diprelina* atau dimusnahkan dan melalui upacara tertentu *punggalan* (kepala) barongnya dibuang ke laut yaitu di pantai desa Lebih.

Tidak lama kemudian kepala barong itu terdampar di pantai Sedayu klungkung yangmana kepala bagian atasnya dipungut oleh warga masyarakat dari desa Tojan Klungkung,

dan kepala bagian bawah (rahang bawahnya) dipungut oleh warga masyarakat Sedayu Klungkung. Setelah dipadukan kedua bagian kepala barong tersebut menjadilah sebuah kepala barong yang utuh dan menakjubkan dalam karakter dan karismanya, sehingga difungsikan untuk menghalau burung di sawah yang ditempatkannya di pohon *santen* (*cocoas ligno*). Setiap malam kepala barong itu mengeluarkan sinar yang panas luar biasa sehingga membuat padi-padi yang ada di sekitarnya menjadi hangus terbakar.

Para petani melihat hal itu menjadi tertegun dan segera di bawanya pulang yang ditaruhnya di *lenggatan balai dangin* (bawah atap balai di sebelah timur) adat Bali. setiap malam kepala barong itu bersuara “*traktaktak-tak-tak-trataktak-tak-tak.....*” mulai saat itulah barong tersebut diyakini oleh masyarakat Tojan dengan memiliki kekuatan gaib sehingga disakralkan dan dikramatkan yang suatu kebetulan tanpa disadari dan tanpa direncanakan bergelar Ida Ratu Gede Lingsir sama seperti barong yang disungsung sekarang di desa Serongga. Hal itu dibenarkan oleh Drs. I Made Mertanadi, M.si. (Mangku Dalem Anyar desa Serongga). Sejak itulah masyarakat desa Tojan menjadi saling keterkaitan secara sosial dan spiritual dengan desa Serongga yang saling menghadiri setiap melaksanakan upacara di masing-masing pura Dalem baik yang ada di desa Serongga maupun yang ada di desa Tojan. Keterkaitan ini masih berlangsung dan lestari sampai sekarang.

Babad **ini** sangat berkaitan dengan babad Desa Serongga, Gianyar yang memuat tentang kisah Tjokorda Api yang hebat membuat barang melalui *ngeredana* dan *kesiddhian* atau kesaktiannya. Menurut Menurut Drs. I Made Mertanadi, M.si. (Mangku Dalem Anyar desa Serongga), keberadaan barang *ket* yang bergelar *Ratu Gede Lingsir* yang berstana di Pura Dalem Serongga merupakan hasil karya gaib Ida Tjokorda Api dari desa Singapadu yang berkaitan erat dengan tradisi unik dan menarik di desa Serongga sendiri yang disebut dengan *Suryak Ae*. Lebih lanjut Mangku Dalem Anyar mengatakan sebagai berikut.

Berdasarkan babad ¹⁵⁸ Serongga pada zaman dahulu, Serongga adalah suatu **kerajaan yang dipimpin oleh seorang raja yang bernama** Anak Agung Gede Kepandean. Sang Raja mendengar ada seorang yang bernama Tjokorda Api yang berasal dari desa Singapadu dan *tiawi/siddhi*/pintar membuat *sesuhunan*. Beliau pun sangat terkenal di seluruh Bali karena kehebatannya di dalam membuat atau *mempreteka sesuhunan*. Sampai akhirnya Sang Raja mengundang Tjokorda Api ke Serongga. Beliau pun menyanggupi undangan tersebut dan disambut baik kedatangannya oleh Sang Raja Serongga. Kehadiran Tjokorda Api di kerajaan Serongga dicoba untuk mempertanyakan kebenaran kesaktian beliau terutama dalam membuat barang *sesuhunan*. Dalam hal ini Raja Serongga ingin menguji (*mintonin*) Tjokorda Api. Sang Raja ingin mengetahui seberapa besar tingkat kesaktian Ida Tjokorda Api. Dalam percakapan mereka di ruang tamu kerajaan Sang Rajapun menanyakan

sesuatu kepada Tjokorda Api dengan pertanyaannya sebagai berikut: "*Ratu Tjokorda jati kocap I ratu wikan ngubah barong ring Singapadu?*" Artinya: Ratu Tjokorda benarkah anda pintar memelihara barong di desa Singapadu?. Akan tetapi Tjokorda Api menjawab dengan rendah hati dan pura-pura tidak bisa dengan mengatakan: "*ampura i ratu tityang nenten je uning punapa-punapi pariindikan memretekain barong*". Artinya: Maafkan saya tuan, saya tidaklah mengetahui apapun tentang membuat barong. Tetapi Raja Serongga terus mendesak Tjokorda Api dengan cara melecehkan beliau berkali-kali baik dengan perkataan maupun dengan perbuatan seperti menendangnya.

Akhirnya dengan desakan dari Raja Serongga yaitu Anak Agung Gede Kepandean, maka terpancinglah emosi Tjokorda Api. Dengan seketika beliau memejamkan mata dan *ngeredana* dari Puri Serongga. Pada saat itu terjadilah keributan di *jaba puri* atau *bancingah* agung puri Serongga yang tak lain adalah seluruh pedagang dan beberapa penduduknya *kerauhan* atau *trance*. Ada yang menusuk-nusuk dada dengan pisau dagangannya, ada yang merobek-robek dada dengan perut kelapa dan *pangot* (pencukil kelapa). Dengan demikian Raja Serongga merasa tertegun menyaksikan apa yang sedang terjadi di hadapannya dan mulai percaya dengan *kesiddhian* (kesaktian) Tjokorda Api, dan kembali ke puri untuk minta maaf kepada Tjokorda Api agar beliau mau menyelesaikan kejadian yang sedang terjadi di jaba puri dengan cara mengeluarkan atau mengembalikan para roh-roh yang telah merasuki para pedagang dan

penduduknya. Tetapi setelah raja Anak Agung Gede Kepandean sampai di puri Serongga Tjokorda Api sudah tidak terlihat atau menghilang dan setelah dicari-cari ternyata beliau tersembunyi di atas langit-langit gedong Puri Serongga.

Di sanalah Raja Serongga meminta maaf langsung kepada Tjokorda Api. Setelah permintaan maaf Sang Raja diterima maka turunlah beliau, dengan kepercayaan penuh Raja Serongga memohon kepada Tjokorda Api untuk membuat suatu pelindung dalam wujud barang untuk disemayamkan di pura Dalem Serongga. Tjokorda Api pun memenuhi permintaan Raja Serongga. Prosesi awal dilakukan proses penciptaan *pralingga* ini dengan prosesi upacara *ngeredana* oleh Tjokorda Api di Pura Sapuh Jagat dengan *ngastawa* (memanggil dan mohon petunjuk) Sang Hyang Banaspatiraja. Dari *ngeredana* ini Tjokorda Api lewat mata batinnya melihat sesuatu di angkasa yang kemudian ditiru dengan dilukiskan terlebih dahulu di Tanah Sapu jagat dengan menggunakan ibu jari kaki beliau. Dari hasil gambar goresan di tanah inilah ditiru sebuah bentuk *prelingga punggalan* barang yang notabena dikenal dengan meniru wujud Banaspatiraja yang kemudian *prelingga* ini disungsung di pura Dalem Serongga. Melalui proses berbagai upacara barang menjadi tenget dan sakti dengan gelar *Ratu Gede Lingsir*. Adapun ciri khasnya yaitu kayu dari topeng ini jika diperhatikan terlihat retak-retak walaupun dicat berkali-kali retak-retak ini tetap kelihatan. Walaupun retak *prelingga* ini tidak pecah dan tetap utuh seperti dahulu.

Sesuhunan Ratu Gede Lingsir yang telah diciptakan di pura Sapuh Jagat yang secara *niskala* oleh masyarakat Serongga *prelingga* ini sangat disakralkan dan disucikan serta berstana di pura Dalem Serongga. *Ratu Gede Lingsir* mempunyai *rancang-rancang*. Bala (para) *rancang mautama* atau yang paling utama ada 16, diantaranya: *I Kumis Bedel, I Macan Gading, I Basang Belerong, Bojog Putih, Lipi Kendang*, dan lain-lain tidak diketahui. Karena dari turun-temurun para pemangku pura Dalem hanya itu yang diucapkan pada saat memanggil *rancang-rancang* untuk ikut bersuka cita atas dimulainya *pujawali* di pura Dalem Serongga. Keenam belas *rancang* ini dikenal dengan *ancangan* (penjaga) pura Dalem Serongga, selain dari *sedahan-sedahan setra* (kuburan) dan *sedahan-sedahan taru/kayu*. Inilah ketika adanya upacara piodalan di pura Dalem Serongga sudah tentu diawali dengan prosesi mendak di pura Sapuh Jagat yaitu *nedunang* tapakan Ida Bhatara Dalem yaitu *Ratu Gede Lingsir* dengan diiringi bala *rencang* inilah disimbolkan anak-anak yang berbusana serba poleng yang ikut dalam prosesi secara spontan akan bersorak-sorak tanpa mereka sadari dengan nada *Suryak* dan *Ae* secara berkelanjutan.

Uraian babad tersebut di atas dapat dikaji tentang lahirnya barong di Bali melalui *ngeredana* dari Ida Tjokorda Api dari desa Singapadu. Beliau membuat barong selalu dengan proses gaib yaitu *ngeredana* atau meditasi dengan memohon dan memanggil Sang Hyang Banaspatiraja dan dilukisnya dengan menggunakan ibu jari kakinya kemudian ditransformasi ke dalam bentuk barong. Merujuk dari

percakapan beliau dengan Sang Raja Seronggo yaitu Anak Agung Gede Pepandean yang mana Sang Raja bertanya sebagai berikut: “*Ratu Tjokorda jati kocap I ratu wikan ngubah barong ring Singapadu?* Artinya: Ratu Tjokorda benarkah anda pintar memelihara barong di desa Singapadu?. Akan tetapi Tjokorda Api menjawab dengan rendah hati dan pura-pura tidak bisa dengan mengatakan: “*ampura i ratu tityang nenten je uning punapa-punapi pariindikan memretekain barong*”. Artinya: Maafkan saya tuan, saya tidaklah mengetahui apapun tentang membuat barong.

Sudah jelas menunjukan bahwa Tjokorda Api sudah diakui sebagai tukang barong yang hebat dan terkenal di seluruh Bali, yang dibantu oleh Pekak Lantar sebelum membuat barong di desa Serongga. Karya yang pertama berstana di desa Tojan kabupaten Klungkung. Ciptaan beliau yang kedua adalah yang berstana di desa Antapan Tabanan yang bergelar Ratu Gede Bende. Barong yang kedua itu sama sangat *tenget*, magis dan religius yang selalu menginginkan kurban *kucit butuan* (anak babi laki yang masih asli baru lahir) yang menyusahkan masyarakat. Kemudian barong tersebut ditukar dengan ijuk oleh orang tidak dikenal ke desa Antapan sehingga sampai sekarang menjadi *sungsungan* atau *sesuhunan* yang dikramatkan dan disakralkan oleh masyarakat desa Antapan, Tabanan. Sedangkan barong yang berstana di desa Serongga dimungkinkan karya beliau yang ketiga. Semua barong yang ada di Bali yang telah diciptakan oleh Ida Tjokorda Api diyakini sampai sekarang memiliki kekuatan gaib, magis dan religius sehingga disucikan, disakralkan, dikramatkan dan disembah sebagai pelindung masyarakat.



Gambar 4.2

Tari Barong Ketet memperlihatkan gerakan dalam adegan
ngigelin ikut (menarikan ekornya)

(Foto: Kadek Puriartha. 2018)

C. Bentuk dan Struktur Pertunjukan Tari Barong *Ketet*

Uraian bentuk dan struktur tari barong ketet dalam bab ini tidak akan bisa mencakup keseluruhan struktur tari barong yang ada di Bali. Hal ini disebabkan oleh karena: pertama, terlalu banyaknya bentuk dan struktur tari barong yang ada, lebih-lebih dari duapuluh tahun belakangan ini terdapat perkembangan yang sangat signifikan baik secara kualitas maupun kuantitas. Kedua, begitu banyaknya bermunculan bentuk dan struktur tari barong di era sekarang ini, yangmana berdasarkan bentuk pertunjukannya masing-masing memiliki gaya atau stail dan karakteristik tersendiri, sehingga sangat sulit untuk membahas satu persatu, disebabkan oleh disamping memerlukan waktu yang banyak untuk meneliti, dan juga luas dan komfleksnya permasalahan yang ada di dalamnya. Maka dari itu dalam uraian ini terfokus pada tari barong yang telah memiliki bobot, daya pikat, dan predikat juara pertama dalam rangka lomba bapang barong dan mekendang tunggal pada Pesta Kesenian Bali (PKB) tahun 2019.

Terpilihnya struktur tari barong ini berdasarkan pengamatan saya telah banyak yang dijadikan acuan di dalam perkembangan berikutnya. Namun bukan berarti gaya atau stail ini bersifat absolut atau menjadi kaku dan baku. Karena di dalam seni tidak ada makna yang mutlak dan selalu ada ruang dan peluang untuk diperdebatkan dan dikembangkan

ataupun dirubah sesuai dengan perkembangan zaman. Seperti misalnya tari barong itu sendiri secara historis telah mengalami perkembangan dalam waktu dan ruang yang tidak terbatas. Seni yang kaku dan baku adalah seni ketinggalan zaman bahkan tidak tertutup kemungkinan menjadi beku. Berikut diuraikan struktur pertunjukannya adalah:

1. Bagian pertama dengan memakai iringan *gilak baris* merupakan bagian *pengelembar* yang juga disebut dengan ⁸⁶*epeson* yaitu penggambaran dari kegagahan, dan keagungan *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*/Tuhan dalam manifestasinya dalam wujud ³¹*Banaspatiraja* sebagai Dewa pelindung alam semesta dan seluruh hidup dan kehidupan manusia di jagat raya ini. Adapun perbendaharaan gerakannya, terdiri atas:
 - a. Memulai memasuki *stage* dengan menggunakan *gegayalan* melangkah empat kali disertai sekali-sekali getaran *punggalan* (kepala barong) yang disebut dengan *raingejer*, *kipek* keci-kecil tiga kali menuju arah hadap ke depan, kemudian kaki kiri melakukan tanjek tegas mengambil posisi agem kanan tinggi (*nyugar*).
 - b. Dalam posisi agem kanan tinggi kepala barong berpandangan tajam kedepan (*nyaeng/metetuek*) menunjukkan kewibawaan, dan kegagahan karakter *Banaspatiraja* dengan melakukan goyangan badan dalam voluma kecil (*oyod-oyod*), *seledet* dua kali, *ngelier kipekan* tegas ke pojok kiri, *kipek numpuk* tiga kali (kanan, kiri, dan arah pojok kiri), *ngelier* dan dilanjutkan dengan *kletakan numpuk ansel bawak* ditambah *ansel kado* tanjek kiri dan piles ke tengah dengan gerakan turun tiga kali dalam motif *stakato*, *kipek* kiri dan kanan, terus *ansel*

narik dari posisi agem rendah kembali ngambil agem kanan tinggi arah hadap kembali ke pojok kiri, kemudian disambung dengan *kletakan numpuk ansel* mengambil posisi agem kiri. Dalam posisi agem kiri menggunakan pola yang sama atau sebaliknya (pengulangan).

- c. *Nyimbar* pertama, melangkah tiga kali ke depan dengan mulai kaki kiri yang diawali *kipekan* (*kipek* kepojok kiri diikuti dengan langkah kaki kiri), begitu pula ke arah kanan diawali dengan *kipekan* ketengah dan langsung ke kanan diikuti langkah kaki kanan ke pojok kanan, kembali *kipek* tengah dan tanjek kaki kiri tegas ngambil posisi agem kanan.
- d. Bagian *kelid udang*, tetap dalam posisi *nyimbar agem* kanan, *seledet*, ngelier dan *seledet*, langsung *kipek* tegas pojok kiri, kaki kiri mundur (*kelid udang*) diiringi *seledet* kanan, ngangkat kaki kanan, *seledet* kanan, dilanjutkan taruh di belakang dalam posisi lutut tekuk (level rendah) aksen *tanjek* kaki kiri secara tegas, muka barong *nyaeng* diikuti *seledet*, dan terus *kletakan numpuk ansel kado tanjek nglentong* kaki kiri dengan tegas, diteruskan *piles* kaki kiri ke depan disertai *sledet* dua kali lalu angkat dan taruh di samping. *Ansel bawak* mengambil agem kiri. Di bagian kiri menggunakan pola yang sama (pengulangan dalam arah sebaliknya).
- e. Jalan *tanjek dua*, dari posisi agem kanan masih dalam *nyimbar*, *seledet* dobel, angkat kaki kiri ditahan sebentar, terus *tanjek* dua kali (*tanjek* yang pertama ringan dan yang kedua tegas), dengan *kipek* tiga kali menuju tengah, begitu juga sebaliknya angkat kaki kanan tahan sebentar, lalu *tanjek* dua kali diteruskan dengan *kipek* tiga kali

mencari fokus tengah, begitu juga seterusnya masing-masing dua kali, dilanjutkan dengan *malpal ngelenang*, memberi *ansel* sebagai tanda *opak lantang*.

- f. *Ngopak lantang*, diawali dengan menggoncangkan badan barong dengan *kletakan rangkep* diiringi langkah kaki maju ke depan sebanyak 4kali (kiri, kanan, kiri, kanan) dalam gerakan bringas mengepakan *angkep pala* sambil melakukan langkah ke pin³²ir kanan mengambil agem kanan rendah, *ngelier* dan *seledet* kanan dua kali, dilanjutkan *kletakan rangkep* melangkah ke samping kiri ngambil posisi agem kiri, *ngelier* dan *seledet* dua kali, *kletakan rangkep* sambil mengepakan *angkep pala* secara bringas, *nyeregseg* kanan dan kiri dua kali ngambil posisi agem tengah.
- g. *Ngalih pajeng*, dalam posisi agem tengah (*sirang pada*) *oyod-oyod* cepat diiringi *kletakan rangkep* kaki kanan mundur (*kelid udang*) melihat payung kanan, *ngelier* dan *sledet* kiri angkat kaki kiri terus taruh di samping dalam posisi lutut tekuk dan terbuka. Dilanjutkan dengan mengawali *kletakan numpuk* melakukan *ansel numpuk* glatik nuut papah kanan ngambil agem kanan, *malpal nglentong* sekali dan *ngegong* sekali diteruskan dengan *malpal ngelenang* 3 gong dilanjutkan dengan *ansel* diawali *kletakan numpuk* ngambil posisi agem kiri. *Ngalih pajeng* kiri pola gerakanya sama (kebalikannya).
- h. *Ngopak lantang* kedua, bagian ini perbendaharaan gerakanya sama dengan motip *ngopak lantang* yang pertama hanya saja *ngopak lantang* yang kedua dilanjutkan dengan gerakan lari ke depan dengan tempo

cepat dan mengambil tanjek kiri secara keras dan tegas sebagai penyelesaian bagian pertama (*gilak baris*)

2. Bagian *guak macok* yang sering juga disebut dengan *ngigelin ikut* yang menggambarkan keangkeran dan kelincahan burung gagak yang sedang menggerakkan ekornya. Berikut perbendaharaan gerakanya terdiri atas:

- a. Dari posisi kaki *sirang pada* dalam lutut lurus *tapel nyugar* melakukan gerakan kaki *ngepyak* ngambil posisi *nyimbar* bersamaan dengan musik iringan *ngebyar*. *Mapang* dengan mengenakan *ang³⁷p pala* dilanjutkan dengan gerakan *nyregseg* narik kaki kiri ke samping kanan, dan sebaliknya narik kaki kanan ke samping kiri, *ngoyod* cepat (menggetarkan badan barong) sambil melakukan kletakan rangkep terus lompat ambil posisi *sirang pade* tinggi bersamaan dengan *nyugar*. Lompat-lompat dalam posisi *nyugar* mencari ekor.

Gerakan memutar dan memuntir badan barong diikuti melompat-lompat dalam bentuk setengah lingkaran dengan topeng *nyugar* dalam posisi agem kanan, dan ekornya mengambil posisi jongkok di depan berhadapan dengan wajah barong. Ekor menghadap muka barong bergetar sambil merebah ke kanan kembali berdiri tegak secara tegas, begitu juga bergetar merebah ke kiri kembali tegak secara tegas, dilanjutkan *angsel tapel* bergerak bringas yang dielaborasi dengan sekali-sekali *kipekan* tegas kemudian pipi topeng menempel pada ekor. Suasana sesaat tenang, kemudian sontak kembali bringas menghadap ekor dengan *kletakan numpuk* dan *seledet*, diteruskan dengan pandangan topeng fokus ke bulu barong.

- b. *Ngigelan* bulu, bergerak mengigit-ngigit bulu barong yang dimainkan oleh penari bagian belakang, kemudian dilanjutkan dengan *ansel numpuk* yang dielaborasi *kletakan* dan menggigit-gigit bulu dan diakhiri memutar barong untuk dikembalikan dalam bentuk biasa, bergerak lompat-lompat menuju arah hadap ke depan langsung *ansel* melakukan *kipekan* tegas melihat payung.
- c. *Ngigelan pajeng*, melangkah kaki dengan tegap dengan lutut hadap depan menuju payung dan diteruskan dengan kaki kanan nyentuh tungkai payung disertai *kipek* dua kali dalam posisi *nyugar*. Kemudian *ansel numpuk* (4 gong) mengambil posisi *nyimbar* lari mencari tungkai payung dan ditarik dengan kaki kanan menuju di tengah *stage*. Begitu juga kebalikan di bagian kiri. *Ansel numpuk* dikombinasi kaki *ngijik* dan *kletakan rangkep* kemudian lari kedepan mengambil posisi duduk.
- d. *Pengadeng guak macok*, bergerak *oyod-oyod* dan *angkab-angkab* (naik turun), kemudian rebah kanan dan rebah kiri yang dielaborasi dengan *kletakan* dalam suasana tenang dan istirahat. Dilanjutkan *nguncab* dalam gerakan *nyargap* tungkai payung kanan dan kiri lalu lagi rebah kanan dan kiri yang diiringi *kletakan numpuk* menuju kembali meletakkan kepala barong di atas kedua tungkai payung pertanda akhir dari pengadeng gong pertama. Untuk pengadeng bagian gong kedua, kepala barong dalam posisi *nyugar* dengan menarik atau *ngigelin* bulu dan kaki kanan, bergerak bersamaan *ngeiler*-menggetarkan bulu dan sekaligus menggetarkan telapak kaki. Diteruskan dengan gerakan kombinasi antara *kletakan numpuk* dengan entakan kaki kanan dan kiri

sebagai pertanda transisi bagian pengadeng kembali ke *goak macok*.

- e. *Igel katik pajeng*. Dalam posisi *nyugar* kedua tungkai payung diangkat dengan kedua kaki setinggi jenggot barong bergerak menarik tungkai payung (*igelin katik pajeng*) yang dikombinasikan dengan kepala barong bergetar dan *kipekan* serta *kletakan numpuk* dilanjutkan bergeser secara tegas ke kanan menghadap tungkai payung sebelah kanan.
- f. *Igel mitehin pajeng* sebelah kanan, kedua kaki menyentuh tungkai payung seperti memanjat batang pohon disertai getaran dan *kipekan* kepala barong sementara ekornya bergetar rebah ke kanan dan ke kiri, dilanjutkan kedua kaki memutar payung dikombinasikan *kletakan rangkep* yang diakhiri dengan menyepak tungkai payung ke arah belakang *stage* dan bergeser secara tegas menghadap payung sebelah kiri. Motip ini juga dilakukan di bagian kiri (kebalikannya). Gerak berikutnya badan barong bangun secara pelan-pelan mengalih kemotip gerak *malpal* dalam tempo pelan empat kali diteruskan dengan *malpal nglenang* dalam hitungan dua gong lalu *ansel mapang nyeregseg* kanan dan kiri kemudian lari ke depan dan kaki kiri tanjek tegas pertanda selesai bagian *goak macok*.

- 3. *Perangrang* juga disebut *ngintip jangkrik* atau *ngigelin* suling adalah gerakan sedang mendengarkan suara suling yang merdu dalam suasana senang dan *kelangon*. Berputar ke kanan yang disertai gerakan kepala barong *melongo* sedang mendengar suara suling dari kejauhan. Terus gerakan mengintip dengan langkah

kaki yang pelan mencari suara suling. Gerakan ini dilakukan sebanyak tiga kali yang dilanjutkan jalan seperti ular menuju tukang kendang berhadap-hadapan.

4. *Ngigelin kendang*, merupakan atraksi berpasangan antara gerak barong dengan suara kendang. dalam bagian sangat dipentingkan kecekatan, ketangkasan, kreativitas, dan olah rasa untuk mewujudkan suasana harmonis dalam pertunjukan barong ketet. Dalam tari barong ini menonjolkan kekompakan entakan kaki yang diiringi *kletakan rangkep* dengan suara kendang kemudian bergerak menuju ke tengah mencari bagian *omang*.
5. Bagian *omang* merupakan bagian terakhir di dalam tari *mapang* barong yang menggunakan iringan musik *bebarongan* yang disebut dengan *omang*. Gerakan dilakukan dalam posisi *agem* kanan *nyugar* karakter barong kembali ditonjolkan dalam suasana gagah, wibawa, dan agung. Dimulai melakukan *nyimbar* dengan *ansel numpuk* mengepakan *angkeb pala*, menggoyangkan badan barong, terus kembali *nyugar* diiringi gerakan lompat-lompat mengambil *nyugar* *agem* kanan tinggi. *Sledet* dua kali diteruskan *kipek* tegas ke pojok kiri, dilanjutkan dengan *ansel nyogroh piles* kaki kiri ke depan, kepala barong *nyegut* dan angkat kaki kiri *ansel bawak* ambil *agem* kiri. Di bagian kiri gerakannya sama (kebalikannya). Kembali *nyimbar ansel lantang* terakhir, mengepakan *angkeb pala*, menggoyangkan badan barong, lompat kedua kaki bersamaan sebanyak dua kali diteruskan lari ke depan *melongo* arah depan dan diakhiri balik kanan jalan sebagai *ending*.

D. Konstelasi dan Bentuk Pertunjukan Tari Barong Landung

¹³ Tari Barong Landung adalah salah satu bentuk kesenian tradisional dengan bentuk pertunjukannya sangat berbeda bila dibandingkan dengan pertunjukan-pertunjukan kesenian lainnya di Bali. Ia dikategorikan ke dalam kesenian tradisional, oleh karena berdasarkan bentuk pertunjukannya terjalin dengan integral dan kental unsur-unsur seni rakyat dan nilai-nilai budaya daerah dimana tarian ini berada. Sehingga dilihat dari koreografinya Barong Landung tergolong ke dalam bentuk seni dramatari dengan memiliki gaya atau stail yang berbeda dari daerah yang satu dengan daerah yang lain, yang masing-masing pula memiliki daya pikat tersendiri. Keragaman gaya atau stail yang terdapat dalam Barong Landung itu sendiri mampu mengantarkan kesenian ini menjadi sebuah pertunjukan yang sangat impresif, menarik dan unik. ¹³ Lebih penting lagi, disamping kesenian ini dipentaskan untuk kebutuhan adat dan agama, juga digunakan sebagai media melengkapi dan mendukung seni tari dan drama lainnya untuk memperoleh nilai-nilai baru yaitu nilai sosio-kulture.

¹⁹ Sebagai pertunjukan adat dan agama kesenian Barong Landung dipentaskan tidak sembarang tempat dan waktu. Hari-hari baik (*dewasa ayu*) dan tempat-tempat yang dianggap sakral dan suci serta tujuan-tujuan tertentu pula selalu dijadikan pertimbangan yang matang untuk

pertunjukannya. Setiap pementasan kesenian ini selalu dilengkapi dengan upacara sesajen tertentu sesuai dengan adat masyarakat masing-masing pendukungnya. Oleh karena itu kesenian Barong Landung dapat digolongkan sebagai seni sakral ataupun seni wali bila ditinjau dari segi fungsinya.

Kwantitas perkembangan kesenian Barong Landung di Bali memang masih statis, hanya terdapat di beberapa kabupaten yaitu; Bangli, Gianyar, Kodya Denpasar, Badung dan Tabanan. Bahkan jenis pertunjukannyapun yang masih aktif di beberapa kabupaten tersebut jumlahnya seolah-olah masih bisa dihitung dengan jari. Adapun daerah-daerah yang masih aktif mengadakan pertunjukan kesenian Barong Landung adalah; Di Kabupaten Gianyar terdapat di beberapa desa seperti; Pelihatan Ubud, Batuan, Singapadu dan Blahbatuh. Di Daerah Kodya terdapat di Banjar Sima (Pura Puseh) Sumerta, Banjar Abian Kapas (Pura Dalem) Sumerta, Banjar Kerandan Desa Pemecutan, Banjar Kedaton, Banjar Gunung Denpasar Barat, Banjar Intaran Sanur, Pekambingan, Tainsiat, dan Dauh Puri. Sedangkan di Kabupaten Badung terdapat di Desa Kapal, Mengui, Petang, dan Blakiuh. Konsekwensi minimnya keberadaan kesenian ini disebabkan oleh karena tidak semua desa di Bali *menyungsung* dan menstanakan Barong Landung sebagai *pratima* (alat pemujaan terhadap *Ida Sang Hyang Widhi*). Disamping itu, untuk menjadi penari Barong Landung dibutuhkan suatu proses tertentu sesuai adat dan keyakinan. Begitu pula dibutuhkan penari yang memiliki kemampuan

yang sangat komplit seperti *menembang*, berdialog, menari, *acting* dan stamina yang kuat.

Didalam ajaran Agama Hindu Masyarakat di Bali menjalankan kehidupan beragama adalah sangat fleksibel. Agama Hindu memberikan kebebasan jalan kepada umatnya untuk menghayati keyakinannya. Beranekaragam cara umat Hindu di Bali melakukan dan menghayati keyakinannya melalui pertunjukan kesenian, yang diyakini secara diluar batas kemampuan rasio manusia dapat memberikan proteksi, kedamaian, keselamatan, ketentraman dan kesehatan lahir batin terhadap wilayah desa dan masyarakat penyungsungnya antara lain: Ada yang mengadakan pertunjukan tari Sanghyang, ada yang mengadakan pertunjukan tari Barong Brutuk, ada yang melakukan pementasan Topeng Legong, Barong Landung dan lain-lain. Barong Landung merupakan pertunjukan magis religius telah dianggap dan diyakini oleh masyarakat *pengemongnya* mempunyai kekuatan gaib, maka setiap pementasannya adalah dalam rangkaian usaha-usaha memperoleh berkah atau keselamatan serta perlindungan keseluruhan dari pada desa. (Proyek Pengembangan Kesenian Kantor Wilayah Departemen P dan K. Propinsi Bali, 1981/1982: 74)

Pada hakekatnya, setiap perbedaan pelaksanaan ajaran agama hindu tidaklah menjadi masalah, lebih-lebih dalam bentuk ekspresi berkeseniannya, tetapi justru agama Hindu yang notabena bersifat luwes dan fleksibel memelihara dan menumbuhkan kreasi setiap umatnya dalam meyakini

Ida Sang Hyang Widhi. Tidaklah mengherankan umat Hindu melalui proses imperseptibel berkembang di Bali kaya dengan kreasi yang bermuatan magis, religius, etika dan estetika yang tinggi (Yoga Segara, 2000:4).

Dari uraian di atas menunjukkan bahwa, begitu penting dan mulianya keberadaan Kesenian Barong Landung dalam kehidupan beragama di Bali khususnya di daerah Gianyar, maka dipandang sangat perlu dilestarikan, dibina dan dikembangkan berdasarkan adat tradisi dan keyakinan serta nilai-nilai budaya dari masing-masing desa pengemongnya. Bahkan tidak kalah pentingnya apabila kesenian ini diinventarisasikan baik ke dalam bentuk audio visual maupun dalam bentuk karya tulis ilmiah. Maka dari itulah penulis merasa terpanggil dan menyadari bahwa merupakan kebutuhan yang sangat mendesak untuk mengabadikannya melalui tulisan deskriptif dan ilmiah. Uraian deskriptif yang difokuskan dalam penelitian ilmiah terhadap kesenian Barong Landung ini adalah tentang; asal-usul dan perkembangannya, perspektif magis religiusnya, bentuk pertunjukanya dan nilai-nilainya.

Terminologi dan Identitas

Secara etimologinya Barong Landung terdiri atas dua buah kata yang masing-masing memiliki arti tersendiri yaitu: Barong dan Landung.

Kata barong berasal dari bahasa Bali kuno untuk menyebutkan karya leluhur yang mengandung nilai budaya yang adiluhung, dan diyakini memiliki kekuatan magis dan religius yang disucikan sebagai sungungan atau sesuhunan. Kata landung merupakan bahasa Bali lumrah yang artikulasi mengucapannya untuk ukuran figure manusia. Landung dalam bahasa Indonesia diartikan dengan tinggi. Jadi barong landung adalah salah satu bentuk barong yang ada di Bali yang dibuat dalam bentuk boneka raksasa berbadan besar dan tinggi.

Jalan pikiran yang mengantar telaah tentang identitas kesenian Barong Landung bahwa merupakan kesenian tradisional yang memiliki daya kreativitas yang sangat tinggi, estetik dan dinamis. Ia salah satu klasifikasi dari seni pertunjukan yang bersifat fenomen di Bali mempunyai beranekaragam variasi dan ciri-ciri tersendiri. Persebaran ciri-ciri ini mempunyai hubungan dengan “gaya” atau “stail”. Maka tidaklah mengherankan dengan keragaman variasi dan ciri-ciri dari kesenian Barong Landung itu eksistensinya di dalam seni pertunjukan akan selalu menarik untuk ditonton dan tetap langgeng dalam kehidupan seni pertunjukan sepanjang jaman di tengah-tengah masyarakat. Membahas

mengenai pengertian stail tidak bisa lepas dengan pembicaraan mengenai pengertian gaya. Gaya, corak, stail ataupun langgam adalah sebenarnya berurusan dengan bentuk luar suatu karya seni (Suedarso SP, 1990:93). Lebih jauh membicarakan masalah gaya selaku identitas, Edi Sedyawati Hadimulyo mengatakan (1980: 210) bahwa, kesatuan gaya dalam suatu kelompok bidang seni dapat disebabkan karena:

- Kelompok seni itu mewakili wilayah geografis yang sama
- Kelompok seni itu mewakili masa yang sama
- Kelompok seni itu mewakili lingkungan pendukung agama yang sama
- Kelompok seni itu mewakili selera penguasa yang sama
- Kelompok seni itu merupakan hasil karya dari seniman yang sama.

Apabila dalam hubungan tertentu pengertian gaya dipakaikan satu bidang seni pertunjukan misalnya dalam kesendiriannya, maka gaya berarti keseluruhan unsur-unsurnya yang mempunyai potensi sebagai ciri yaitu meliputi ciri-ciri yang bisa disebut ciri keseni pertunjukan. Istilah gaya atau stail selalu sering digunakan didalam berkesenian. Khususnya dibidang seni pertunjukan, kalau di Jawa kita jumpai gaya Yogyakarta, dan gaya Surakarta. Sedangkan di Bali kita jumpai gaya Bali Utara dan gaya Bali Selatan

Kalau lebih spesifiknya lagi dalam konteksnya dengan kesenian Barong Landung, bila ditelaah secara lebih mendalam terdapat bermacam-macam gaya atau stail yang

masing-masing memiliki ciri-ciri dalam suatu kesatuan gaya tampak dengan jelas sebagai identitasnya. Misalnya, kesenian Barong Landung yang ada di Denpasar berbeda dengan kesenian Barong Landung yang ada di Kabupaten Gianyar. Kesenian Barong Landung yang ada di Kabupaten Badung berbeda dengan kesenian Barong Landung yang ada di Kabupaten Tabanan, dan begitu pula kesenian Barong Landung yang ada ditempat-tempat yang lainnya. Perbedaan gaya atau stail itu antara lain disebabkan karena perbedaan sang seniman untuk memakai prefensi individualnya, bahkan mungkin menyalurkan dorongan-dorongan spontannya. Atau di atas itu, tentu terdapat pula untuk mengembangkan daya ciptanya, yaitu pada perekaan dan penafsiran wujud-wujud karakter, estetika sebagai afirmasi intern sang seniman dalam hubungan struktur yang hendak digambarkan.

Memperhatikan beranekaragam gaya atau stail tari barong landung yang ada di Bali dengan masing-masing memiliki karakteristik sebagai identitasnya dan sudah barang tentu terdapat berbagaimacam permasalahan di dalamnya, maka dalam uraian ini dibahas hanya dua bentuk pertunjukan barong landung yang ada di desa Singapadu, yaitu: banjar Kebon dan banjar Belang dan Samu desa Singapadu, kecamatan Sukawati, kabupaten Gianyar. Beberapa aspek untuk menelusuri unsur-unsur kesenian Barong Landung tersebut yang memiliki ciri-ciri sebagai kesatuan gaya atau stail yang menjadikan identitasnya adalah; dari aspek tembang/nyanyian, aspek dialog /penyelah, dan

aspek magis religiusnya. Semua aspek ini akan diulas secara lebih rinci didalam uraian berikutnya.

Asal-Usul Tari Barong Landung

Menurut teori estetika yang dikutip oleh Nyoman Yoga Segara dalam bukunya yang berjudul *Mengenal Barong dan Rangda* disebutkan bahwa, lahirnya seni disebabkan oleh tiga macam yaitu:

- Theory Of Play, yaitu lahirnya seni itu semata-mata untuk kesenangan saja dan untuk mengisi waktu yang terluang.
- Theory Of Utility, yaitu semua kesenian artistic yang dilakukan manusia ditujukan untuk kepentingan praktis dan kebutuhan social
- Theory Magi and Religi, yaitu kelahiran seni itu guna memperoleh tenaga gaib untuk keperluan berburu dan keperluan lain. (2000:12).

Mengacu kepada teori diatas, dalam uraian ini akan dicoba menelusuri asal-usul barong landung yang ada di Desa Singapadu secara lebih mendalam berdasarkan informasi dari beberapa pustaka dan informan-informan yang memiliki kemampuan mendalam dan akurat tentang kesenian ini adalah sebagai berikut:

Di pulau Nusa Panida yang terletak disebalah selatan Kabupaten Kelungkung, bertahtalah Ratu Gede Mecaling yang wujudnya seperti raksasa besar dan bertaring panjang.

Beliau sangat sakti mandraguna dan sangat mahir dengan ilmu hitam (*desti*) dengan banyak mempunyai ancangan atau pengikut yang disebut dengan "*liak*". Pada sasih tertentu yakni antara *sasih kelima* dan sampai pada *sasih kesanga* turunlah beliau ke Bali dengan berbentuk barong. Lalu terjadi berbagai macam penyakit yang mengakibatkan masyarakat Bali menjadi panik dan kehabisan akal untuk menghadapinya. *Gerubuk* (wabah) terjadi dimana-mana dengan dahsyat. Kemudian ada seorang Pendeta Bali mempunyai siasat yang bisa mengusir mahluk-mahluk jahat itu adalah dengan membuat tiruan dari barong-barong dan *liak-liak* untuk melawan dan menakut-nakuti liak sesungguhnya. Ternyata usaha itu dapat berhasil dengan baik, akhirnya mahluk-mahluk jahat itu kembali ke Nusa Panida mengikuti Ratu Gede Mecaling. Maka sejak itulah masyarakat Bali membangun kesenian barong sampai ke plosok-plosok desa dengan bentuk yang beranekaragam termasuk didalamnya Tari Barong Landung.

Di daerah Gianyar terutama desa Singapadu masih ada kepercayaan bahwa setiap sasih tertentu utamanya pada sasih ke enam dan kesanga selalu mengadakan upacara "*mecaru*" yaitu suatu korban suci untuk para *bhuta kala*. Upacara korban dilakukan di pura-pura atau di perempatan jalan masing-masing desa, serta di *lawang-lawang* atau depan pintu rumah yang tujuannya untuk menetralsir dan mengantisipasi terhadap hal-hal yang negatif dari gangguan *bhuta kala*. Pada *sasih-sasih* itu masih diyakini oleh masyarakat Bali bahwa, Ratu Gede Mecaling dengan

pengikutnya sudah turun ke Bali mulai membuat huru-hara yang sering disebutkan “*nyambut taulan*” yaitu mencari korban manusia. Pada saat mengadakan upacara *mecaru* inilah kesenian yang berupa barong landung dikeluarkan mengelilingi (*melancaran*) di wilayah desa dengan maksud menghalau *buta kala* yang sedang menggagu masyarakat, agar dapat hidup dengan tenang, tentram dan selamat. Sebagai pengganti korban taulan berupa manusia disajikan korban binatang seperti; ayam, *kucit* (anak babi), anjing dan lain-lain.

Informasi yang lebih mendekati dan telah dianggap benar oleh masyarakat di Bali yaitu: ⁹³ Barong Landung adalah perwujudan simbolis dari Raja Bali yaitu Jaya Pangus yang memperistrikan Putri Cina bernama Kang Ching Wie. Penjelasan lebih jauh adalah: Pada Zaman lampau sekitar abad ke XI saudagar kaya raya dalam golongan keluarga Kang memiliki sorang putri yang sangat cantik bernama Kang Ching Wie. Tuan Kang dan putrinya selalu berlayar jauh keluar dari negaranya untuk berdagang. Disuatu hari kapalnya sedang dilanda angin topan dan terdampar di pulau Bali yaitu di pesisir pantai Panarajon Kintamani. Para nelayan yang ada di pantai Panarajon dengan hati tulus ikhlas membantu rombongan pedagang yang sedang bernasib naas tersebut. Di saat itu pula seorang maha patih kerajaan Bali menyelamatkan Tuan Kang, Kang Ching Wie serta beberapa anak buahnya untuk di bawa ke istana dan dihadapkan kepada Sang Raja.

Di Kerajaan Pararajon (Penulisan), bertahtalah Dalem Jaya Pangus dengan didampingi oleh seorang Bagawanta yang bernama Empu Siwa Gama. Prabu Dalem jatuh cinta dengan Putri Cina (Kang Ching Wie) dan ingin segera mengawininya. Tetapi perkawinannya tidak direstui oleh Sang Begawan karena perbedaan agama. Namun Sang Raja tidak mampu memadam gejolak asmaranya terhadap Kang Ching Wie. Lalu perkawinannya pun tidak bisa dilakukan. Empu Siwa Gama merasa tersinggung terhadap kejadian itu. Karena marahnya Sang Bagawanta pada suatu saat beliau membuat hujan selama satu bulan tujuh hari, sehingga seluruh kerajaan dilanda banjir. Prabu Dalem Menghadapi hal seperti itu adalah sangat cemas. Kemudian beliau memindahkan pusat kerajaannya ke pinggir danau batur (Enjung Les) dan membentuk kerajaan baru dengan diberinya nama "Balikang". Kata Balikang merupakan perpaduan antara Bali = Bali, Kang = Cina. Hal inilah bertanda kecintaan dan kesetiaan Sang Raja Jaya Pangus terhadap pramaisuarinya. Perbedaan agama dan budaya tidak menjadi hambatan bagi beliau untuk membangun kerukunan dan kedamaian.

Mulai saat itu terjadilah kontak diplomatik, ekonomi dan budaya antara Bali dan Cina dengan baik. Dibiidang ekonomi terjalin hubungan baik dengan saling mengirim kenang-kenangan berupa barang kerajinan dan menerima uang kepeng yang kita warisi sampai sekarang. Putri Cina karena beragama Budha, kemudian setelah beliau wafat dibuatkan sebuah pemujaan di Batur yang sampai sekarang

ini juga tetap merupakan tempat pemujaan bagi warga Cina yang ada di Bali. Karena kebijaksanaan dan kemuliaan dari Sang Raja Jaya Pangus dan istrinya Kang Ching Wie, oleh masyarakat Bali mengabadikan mereka berdua dengan sepasang barong berwujud manusia yaitu Barong Landung.

Informasi yang lebih menarik dan sangat menarik juga adalah dari I Ketut Jagung selaku pemangku terhadap Barong Landung di Banjar Kebon Singapadu mengatakan: Sekitar tahun 1920-an di Banjar Kebon Desa Singapadu terdapat perkumpulan kecil yang bersifat amatir dengan anggotanya terdiri dari 16 orang. Mereka secara kolektif membentuk kesenian Barong Landung yang mana pada mulanya kesenian itu digunakan untuk *ngelawang*. Barong Landung itu dibuat oleh Ida Bagus Kompiang Taman dari Banjar Kutri Singapadu. Adapun tapelnya dibuat dari kayu randu yang diambil melalui proses *mepinunas* (memohon) di sebuah pura yang sangat angker bernama Pura Manggarbesi.

Walaupun Barong Landung ini disungung hanya 16 orang saja, namun aktivitas mereka di dalam hal baik *ngelawang* maupun mengadakan upacara piodalan terhadap Barong tersebut tidaklah berbeda seperti yang sekarang. Barong Landung ini pada mulanya disimpan di rumahnya I Ketut Jagung/Mangku Pura.

Pada saat hari-hari tertentu yaitu ketika *sasih kelima* dan sampai *kesanga* bahkan sampai berbulan-bulan setelah hari Raya Kuningan hingga menjelang Galungan sekaa ini mengadakan *ngelawang*. Karena tempat *ngelawang* itu jauh

dari desanya sendiri, maka untuk memudahkan pengaturan konsumsi bagi anggota sekaa, ada beberapa anggota yang pulang ke desa untuk mengambil konsumsi, sedangkan yang lain tetap tinggal di tempat dimana acara ngelawang sedang berlangsung. Pada saat istirahat atau waktu makan, Barong Landung itu dititipkan pada salah satu Pura sambil dibuatkan sesajen kecil yang disebut “Sodan”. *Banten sodan* juga disebut *ajuman* yang maknanya merupakan sarana yang dipakai untuk memuliakan dan menghormati juga sujud kepada Ida Sang Hyang Widhi Wasa. *Sodan* berasal dari kata *soda* atau *rayunan*. Jadi dalam hal ini *banten sodan* dihaturkan kepada Ida Sesuhunan Barong Landung. Hal ini dilakukan setiap hari dan setiap saat sehingga merupakan kebiasaan bagi pendukungnya.

Kemudian lama kelamaan Barong ini sangat terkenal dan angker dan pendukungnya makin lama makin bertambah. Lebih-lebih hal ini terbukti karena adanya salah satu anggota sekaa yang kerawuhan (*trance*). Dan kegaiban yang sangat mengherankan sekali dimana keris dari Barong Landung tersebut mengeluarkan obat berupa minyak yang bisa menyembuhkan penyakit kudis. Obat ini di warisi sampai sekarang. Sejak ini lah kepercayaan pendukungnya terhadap Barong itu semakin keras, sehingga para anggota sekaa lebih berhati-hati di dalam memperlakukannya.

Akhirnya karena keangkeran dan kegaibannya lalu Barong Landung tersebut menjadi *sungsungan* dari Banjar Kebon Singapadu. Sekaligus Barong Landung itu

desemayamkan di Pura Kebon Singapadu yang setiap hari ⁵ *Tumpek Ringgit* diadakan upacara *piodalan*. Dalam rangkaian upacara *piodalan* itulah Barong Landung ditarikan oleh masyarakat setempat. Barong Landung ini diberinya nama “*Ratu Lingsir*” yang laki dan yang wanita diberinya nama “*Ratu Ayu*”.

Tidak jauh berbeda bila ditelusuri asal-usul ⁵ kesenian Barong landung yang ada di Banjar Belang dan Samu desa Singapadu Kaler. Menurut keterangan Guru Suweca dari banjar Belang bahwa ketika runtuhnya kerajaan Sangsi yang sekarang Singapadu Pusat oleh gempuran kerajaan Mengui, beberapa orang warga Sangsi mengungsi (*rarud*) ke alas Samu ⁵ yang dianggap lebih aman. Di tempat ini mereka mendirikan pura yang sekarang pura tersebut bernama “*Pura Penataran*” Sebagai penduduk baru mereka berkerja keras untuk membangun pemukiman dan tempat-tempat beribadah. Namun disela-sela kesibukanya aktivitas berkesenian tidak pernah dilupakan. ⁵ Diperkirakan tahun 1904 dengan jumlah 21 KK mereka mampu membentuk kesenian Barong Landung dan Arja. Khususnya terhadap kesenian Barong Landung ini mereka lakoni secara turun temurun sampai sekarang. Sama seperti keberadaan kesenian Barong Landung yang ada di Banjar kebon bahwa pada awalnya kesenian ini digunakan untuk *ngelawang*. Kegiatan *ngelawang* mereka lakukan di samping di lingkungan desa Singapadu dan juga di luar desa sendiri bahkan diluar kabupaten. Hal ini berlansung setiap hari-hari tertentu seperti *sasih kelima*, *keenam* dan hari raya *galungan* dan *kuningan*.

Diawal berdirinya, Barong Landung berstana ⁵ di rumah Jero Mangku Gede I Ketut Pasek dari banjar Samu. Kemudian setelah kesenian Barong Landung ini diyakini memiliki kekuatan gaib oleh masyarakat sekitarnya, lalu *disungung* oleh seluruh masyarakat banjar Belang dan Samu dan diberinya nama *Ratu Sakti* yang sampai sekarang berstana di Pura *Penataran*.

Perkembangan

Perkembangan tari Barong Landung yang ada di banjar Kebon Singapadu belakangan ini telah mengalami perubahan bila dibandingkan sebelumnya. Dilihat dari bentuk pertunjukannya, sekalipun bentuk Barong *Ratu Lingsir* dan *Ratu Ayu* tidak terdapat perubanan-perubahan yang berarti dari tahun 1920-an hingga sekarang, yangmana dalam tarian ini hanya ada dua tokoh saja yaitu tokoh *Ratu Lingsir* dan *Ratu Ayu*. Namun kemudian karena pendukung dan pemainnya makin bertambah, maka pada tahun 1935 mereka membuat satu bentuk barong lagi yaitu Barong Bangkal. Dari munculnya tokoh inilah dilingkungan masyarakat, timbul istilah sebutan bauh-bauh-bauh-bauh. (suara ejekan terhadap Barong Bangkal ketika dilawangkan). Tetapi sangat sayang sekali bahwa di tahun 1960-an tari Barong Landung ini mengalami aktivitas yang sangat menurun, bahkan tidak pernah menari sama sekali. Sehingga dari tahun ini timbul situasi konflik didalam kehidupan masyarakat. Dimana *kegrebehan- kegrebehan* atau hal-hal yang tidak diinginkan selalu

terjadi. Suatu kejadian yang sangat aneh adalah pada hari *buda manis prangbakat tapel/topeng* dari Barong Landung itu hancur keseluruhan dimakan rayap. Kemudian timbul inisiatif masyarakat pendukungnya untuk "*mapinunas*". Akhirnya melalui *mapinunas* masyarakat pendukungnya menerima "*pawisik*" sehingga mulai tahun 1976 tari Barong Landung ini aktif kem-bali. Setiap enam (6) bulan mengadakan pementasan bertalian upacara piodalan di Pura Manting Banjar Kebon Singapadu baik upacara itu *nadiang* maupun *nyepen*.

Menurut Gusti Putu Balik, tari Barong Landung yang sekarang sedikit mengalami perubahan kalau dibandingkan dengan yang ⁵ dulu. Namun perubahan itu merupakan perubahan yang bersifat konstruktif dan tidak mengurangi nilai-nilai estetik dan kekhasan yang terkandung di dalam tarian tersebut. Misalnya seperti nyanyiannya yang sekarang, tembangnya sedikit mendekati wiletan tembang arja. Tetapi kedengarannya lebih manis dan tetap harmonis dengan gambelannya. Disamping itu bentuk Barong Landung sedikit lebih besar yang sekarang kalau dibandingkan dengan yang dulu. Tetapi lebih cocok dengan situasi yang dimiliki Barong Landung yaitu besar dan tinggi (wibawa). Sekarang tarian ini kadang-kadang dikaitkan dengan bentuk pertunjukkan yang lain seperti *pearjaan* dan *peprembonan* yang sekaligus merupakan bagian cerita dari pertunjukkan secara keseluruhan. Jadi kesimpulanya, perkembangan dominan dalam tari Barong Landung di banjar Kebon ini adalah

munculnya unsur cerita dan satu tokoh lagi dalam tarian tersebut yaitu dengan adanya Barong Bangkal.

Belakangan ini, hal yang sangat perlu dicatat bahwa, dalam usaha untuk melestarikan, memelihara, dan mengembangkan kesenian Barong Landung khususnya yang ada di banjar Kebon Desa Singapadu sebagai salah satu khasanah budaya Bali yang adi luhung telah menunjukan sesuatu yang menggembirakan. Adalah pada tahun 1988 ketika lembaga ISI Denpasasr yang saat itu masih bernama STSI telah memulai menggarap sebuah dramatari dengan menggunakan cerita Balingkang. Di babak terakhir pada dramatari tersebut digarap tari barong landung secara apik dan inovatif. Garapannya mengisahkan kesetiaan, kecintaan dan kebijaksanaan Raja Jaya Pangus dan istrinya yang dari China bernama Kang Ching Wie terhadap seluruh rakyat dan kerajaannya.

Beliau berdua diabadikan kedalam bentuk barong landung sebagai simbol kedamaian dan keselamatan, kemudian *disungsung* di tempat-tempat suci dan kramat dijadikan *pretima* atau sarana untuk menghubungkan diri terhadap *Ida Sang Hyang Widhi*. Produksi ini dipentaskan di Art Center dalam rangka memperingati ulang tahun Yayasan Walter Spies. Model garapan ini berimbas ke banjar Kebon Desa Singapadu. Salah seorang alumni ISI Denpasar bernama I Wayan Darya SSn, mengembangkan bentuk pertunjukan tari barong landung yang ada di banjarnya dengan berpijak pada pola garapan dari ISI Denpasar. Adapun

pengembanganya terletak pada iringan dan nyanyian-nyanyiannya. Dari iringan originalnya adalah menggunakan instrument gamelan yang disebut dengan batel, diganti dengan gong kebyar. Nyanyian-nyanyian yang mulanya lebih banyak dilakukan langsung di saat pentas oleh penarinya sendiri, diganti dengan bentuk gerong (*senden*) yang dilakukan oleh beberapa penyanyi wanita duduk di dalam satu tempat dengan penabuh. Dan perbendaharaan gerak, dialog-dialog, dan penyelah-penyelah lainnya ditata sedemikian rupa menyatu dengan aksen-aksen musik dan elemen-elemen koreografi secara harmonis sesuai dengan kebutuhan pertunjukannya.

Sangat berbeda bila dibandingkan dengan ⁵kesenian Barong Landung yang ada di banjar Samu desa Singapadu Kaler. Perkembangan kesenian ini adalah sangat statis. Bahkan dilihat dari aktivitas pertunjukannya mengalami penurunan yang sangat tajam. Yang mulanya aktivitas *ngelawang* dilakukan sampai keluar desa dalam waktu ²⁹berbulan-bulan. Sekarang hanya cukup pentas ⁵setiap hari raya galungan dan kuningan di sekitar banjar Samu dan Belang saja atau dalam lingkungan desa adat sendiri. Turun keluar untuk berkeliling wilayah sekitarnya pada malam hari (*tedun melancaran*) setiap *sasih ke lima, keenam dan kepitu* (ketujuh). Namun belakangan ini karena kesadaran dari generasi muda untuk melestarikan kesenian junjungannya, kemudian ⁵setiap hari purnama para pemuda-pemudi sedesa adat ⁵Samu mengadakan latihan tari dan nyanyian-nyanyian dari kesenian Barong Landung di Pura Penataran Samu.

Kegiatan itu sudah dilakukan mulai satu tahun yang lalu yang tujuannya untuk mencari bibit sebagai regenerasi baik sebagai penari dan penabuh dalam mempertahankan, melestarikan dan mengembangkan dari kesenian Barong Landung yang mereka yakini memiliki nilai-nilai luhur dan adiluhung.

Masyarakat Pendukung

Kehidupan suatu bentuk kesenian tidak terlepas dari kehidupan masyarakatnya. Lebih-lebih di Bali seni pertunjukan bukan hanya sebagai hiburan belaka, justru lebih dalam lagi merupakan bagian dari kehidupan masyarakatnya. Dewasa ini seni pertunjukan mengalami perkembangan yang patut dipuji. Hal ini terjadi berkat perhatian pemerintah secara intensif untuk melestarikan dan mengembangkan kebudayaan/kesenian tradisional khususnya di bidang seni pertunjukan, baik ditingkat nasional maupun di tingkat regional. Sedangkan Kesenian Barong Landung yang ada di banjar Kebon Singapadu dan Banjar Samu Desa Singapadu Kaler merupakan kesenian tradisional tentunya perlu dilestarikan dan dikembangkan sesuai dengan stail dan identitas yang dimilikinya.

Adapun kesenian Barong Landung yang ada di banjar Kebon didukung oleh 140 kepala keluarga, dan kesenian Barong Landung yang ada di Banjar Samu Singapadu Kaler didukung oleh 500 kepala keluarga yang masing-masing merupakan kesatuan lingkungan masyarakat, bernaung didalam suatu wadah organisasi tradisional yaitu Banjar.

Masing-masing banjar memiliki sistem tersendiri didalam mengatur kegiatannya. Utamanya didalam bertanggung jawab terhadap pementasan Barong Landung. Seperti misalnya di Banjar Samu mereka membentuk sekee gong banjar dan dibantu oleh sekee *truna truni* untuk mengatur pementasannya. Sedangkan di banjar Kebon yang bertanggung jawab terhadap kesenian Barong Landungnya adalah anggota banjar secara keseluruhan dan juga dibantu oleh sekee *truna truni*.

Struktur Pertunjukannya

Bentuk pertunjukan adalah integrasi medium tari yang dapat memberikan identitas yang jelas terhadap pertunjukan suatu kesenian secara konsepsional. Medium itu meliputi ide, tema, gerak, pola lantai, kostum, rias, musik, pelaku, dinamika, etika, estetika dan kebutuhan-kebutuhan lain untuk membentuk sebuah pertunjukan yang utuh. Menelusuri bentuk pertunjukan Barong Landung yang ada di Desa Singapadu memang sangat berbeda dengan bentuk-bentuk pertunjukan kesenian lainnya di Bali. Bahkan Barong Landung yang ada di desa Singapadu sendiri bila ditelusuri dengan saksama terdapat perbedaan. Perbedaan yang menjolok terletak pada tembang atau irama pada lagunya. Tembang-tembang yang terdapat dalam kesenian Barong Landung di banjar Kebon lebih mengarah ketembang *pearjaan* (motif tembang arja) kedengarannya lebih manis dengan *wilet-wilet pearjaan*. Sedangkan tembang lagu Barong

Landung yang ada di banjar Samu masih dalam motif *sesandaran* tanpa *wilet* (*periring*).

Melihat dari bentuk pertunjukannya kesenian Barong Landung yang ada di Singapadu tergolong dalam bentuk Dramatari. Karena terdapat unsur-unsur pendramaan yang sangat kental dan menggunakan penokohan yang sangat jelas. Disamping itu dalam pertunjukannya terdapat alur atau plot cerita yang sangat jelas pula, sehingga dialog-dialog dan penyelah-penyelah dilakukan secara dramatik dan komunikatif terhadap penonton. Sangat menarik bahwa dalam kesenian Barong Landung ini khusus pada adegan antara *Jero Gede* (laki) dengan *Jero Luh* (wanita) selalu mengisahkan tentang kehidupan rumah tangga (suami-istri) yang ditransformasikan ke dalam bentuk dialog-dialog maupun tembang-tembang yang bersifat humor atau komedi. Di bawah ini akan diulas secara lebih detail tentang unsur-unsur pertunjukan yang terdapat dalam kesenian Barong Landung yang ada di kedua banjar di Desa Singapadu yaitu Banjar Samu dan Banjar Kebon.

Penari/Pelaku

Gusti Putu Putra *pengelingsir* (pemuka) di Banjar Kebon mengatakan bahwa sekitar tahun 1920 sampai 1950-an kesenian Barong Landung ini sangat terkenal dan memiliki banyak penari/pelaku. Penari-penarinya bukan hanya dari Banjar Kebon saja, melainkan ada juga penari-penari amatir yang berasal dari luar Banjar Kebon itu sendiri.

Misalnya seperti I Kenyir dari Banjar Bungsu, I Kuli dari Banjar Abasan dan I Tokolan dari Banjar Sengguan. Bahkan mereka itu tanpa disadari ikut berperan aktif dalam segala aktivitas sekaa baik *ngelawang*, *ngodalin*, *ngodakin* maupun kegiatan yang lain.

Namun saat sekarang ini aktivitas penarinya sedikit menurun baik kualitas maupun kuantitasnya. Adapun penari-penarinya yang masih aktif saat sekarang ini hanya beberapa orang saja yaitu: I Gusti Putu Balik, Dewa Katut Kantri, I Made Darta dan I Made Mertayasa yang setiap orang itu hanya dapat menguasai tiga atau 4 bait lagu saja. Walaupun demikian nilai pengabdian (*ngayah*) dan ritual dalam tarian tersebut tetap dipertahankannya dengan baik, sehingga setiap pementasan mereka menari dengan hati tulus ikhlas untuk kepentingan upacara. Apabila mereka menginginkan pertunjukan yang permanen dan lengkap terutama kebutuhan dalam dramatari barulah mereka mencari penari-penari yang profesional dari luar banjar, seperti I Ketut Kodi, Ibu Candri, Cokorda Istri Agung dan lain-lain.

Lakon/thema

Tari Barong Landung ini kadang-kadang dijalin dalam bentuk cerita. Seperti pertunjukan yang penulis sering saksikan yang mana pementasannya berkali-kali memakai cerita "*bawi srenggi*". Karena dalam cerita ini dapat difungsikan *Ratu Alit* (Barong Bangkal) untuk berberan

sebagai tokoh *Bawi Srenggi*. Untuk itu di sini akan uraikan sinopsis dari pada ceritra *Bawi Srenggi* yang digunakan dalam pementasan di Banjar Kebon

Tersebutlah di kerajaan Medangkemulan yang diperintah oleh seorang raja bernama Ukirgading. Raja ini sangat tersohor dan bijaksana di dalam memegang tapuk pemerintahannya. Tetapi ada sesuatu kesusahan yang tidak dapat diatasi yaitu karena keganasan seekor babi besar yang merusak seluruh tanaman padi yang ada di kerajaan Medangkemulan. Babi itu bernama *Bawi Srenggi*. Sang Prabu sangat cemas dan kehabisan akal untuk menghdapi hal itu, sehingga terjadilah kelaparan bagi seluruh rakyat Medangkemulan. Pada saat itu situasi menjadi semakain kacau balau. Kemudian Sang Raja memerintahkan untuk *mepinunas* di Pura *Uluncarik* (pura sawah). Melalui *mapinunas* inilah seluruh rakyat Medangkemulan menerima *piuwuwus* atau sabda yang isinya adalah sebagai berikut: *Bawi Srenggi* bisa terbunuh dan situasi kerajaan baik kembali bila masyarakat Medangkemulan mengadakan upacara *Dewa Yadnya* di Pura *Uluncarik*.

Disamping itu sebagai tantangan terhadap masyarakat Medangkemulan adalah setelah *Bawi Srenggi* ini mati mayatnya dipastu oleh Bhatari Sri (Dewi penguasa sawah) dijadikan hama seperti tikus, *balang sangit*, *ureng* dan lain-lainnya yang akan merusak seluruh tanaman yang ada di sawah. Apabila masyarakat tidak ingat atau kurang berbakti terhadap Pura *Uluncarik*, maka seluruh tanaman akan

dirusak oleh hama tersebut. Sang Prabu menjalankan segala perintah itu dan beliau memerintahkan pada seluruh rakyatnya agar setiap kegiatan yang mereka lakukan di sawah harus disertai *yadnya*. Akhirnya melalui itulah kerajaan dan seluruh rakyat Medangkemulan kembali sejahtera, aman, damai dan sentosa. Hal seperti ini diwarisi sampai sekarang oleh petani-petani kita. Dimana para petani setiap mereka mengadakan kegiatan di sawah sesajen mereka tidak dilewatkan begitu saja, sekalipun itu dalam bentuk sajen "*saiban*" (*yadnya sesa*) dengan tujuan untuk menghaturkan rasa terima kasih terhadap Ida Bhatari Sri sebagai penguasa sawah.

Perbendaharaan Gerak

Perbendaharaan gerak Tari Barong Landung dikedua Banjar yang ada di Desa Singapadu ¹⁵⁵ pada dasarnya tidak ada perbedaan yang mencolok. Namun sekalipun ada, itu hanya sebatas daya spontan dan improvisasi dari penarinya. Perbendaharaan geraknya tidaklah sekaya seperti yang terdapat dalam tarian-tarian yang lain. Dimana ia memiliki bentuk gerak yang sangat sederhana dan tidak begitu digarap secara koreografis. Tentunya hal ini dapat dimengerti karena bentuk dari Barong Landung memang sulit dimainkan. Adapun yang dapat digerakan hanyalah menggoyangkan badannya, tangannya yang sebelah kanan saja karena seperti kita lihat tangan yang kiri dari Barong Landung adalah bercekak pinggang, kemudian kepalanya dapat digerakan

kesamping kanan dan kiri. Jadi dalam tarian ini para penari dituntut kemahirannya untuk menggerakkan supaya barong itu menjadi berjiwa dan kelihatannya hidup. Disamping itu ketentuan fisik dari penari perlu diperhatikan mengingat bahwa Barong Landung adalah cukup berat. Beberapa perbendaharaan gerak dalam tari Barong Landung adalah sebagai berikut:

- Gerakan *gegayalan*/berjalan : Gerakan kaki yang diikuti dengan goyangan badan Barong Landung. Gerakan ini dilakukan saat masing-masing tokoh Barong Landung baru keluar dari *jeroan* pura atau rangki pementasan, dengan gerakan kaki si penari dalam tempo yang lambat disertai lagu-lagu *macapat*, seperti: *sinom*, *dandang*, *durrna*, *ginada* dan lain-lain dilakukan sesuai dengan karakter dari masing-masing barong tersebut.
- *Matayungan* : Ayunan tangan Barong Landung disertai dengan gerakan kaki. Gerakan ini dilakukan sedemikian rupa oleh pemain sehingga kelihatannya seolah-olah tangan penari sendiri yang bergerak sesuai dengan mat dan irama gambelan, lagunya kemudian diimbangi dengan gerakan kaki.
- *Gelatik nuwut pahpah*: Kaki melangkah kesamping lebih dari dua kali. (Djayus, 1979:15). Dalam gerakan ini lebih dominan adalah gerakan kaki sipenari yang kadang-kadang diimbangi dengan menggerakkan kepala Barong Landung kesamping kanan dan kiri (orisontal). Gerakan ini biasanya dilakukan dalam tokoh Jero Gede. Dilakukan sedemikian rupa sehingga kelihatannya seperti gerakan *gelatik nuwut pahpah* dalam tari *jauk*.

- *Agem*: merupakan sikap atau sikap pokok berdiri dalam tari. (Bandem,1953:5). Untuk mengetahui *agem* dalam tari Barong Landung, kita bisa lihat dari sikap kaki sipenari. Kalau tarian itu membentuk *agem* kanan, barongnya bertumpu pada kaki kanan penari dan kaki yang kiri metanjek sesuai dengan uger-uger dalam tarian-tarian yang lain. Begitu juga sebaliknya.

Salah satu gerakan yang menarik dalam tarian ini adalah setiap saat lagunya menjelang *ngegong* atau berakhir, penari selalu membuat *angsel* dengan gerakan kaki maju (kiri kanan kiri) dalam tempo cepat sesuai dengan mat dan irama lagu dan musiknya dan begitu gong dipukul langsung berputar setengah lingkaran menghadap kebelakang disertai *wiletan* lagu dan pantulan gong yang memilukan, sehingga terwujudlah keharmonisan dan menambah semaraknya situasi pertunjukan. Gerakan ini dalam gaya Singapadi bernama "*arigsel kado*"

Teknik pementasan

Adapun penulis uraikan disini, bagaimana Barong Landung itu ditarikan sesuai dengan jalannya pertunjukan. Begitu para penabuh memulai dengan tabuh pembukaan-nya yang disebut dengan "*tabuh petegak*" bertanda para pemain dan petugas-petugas lainnya sudah siap di *jeroan* pura (halaman bagian dalam dan suci). Saat itu Barong Landung diturunkan dari pelinggih (tempat Barong itu disemayamkan) kemudian di muka pelinggih diberikan

sesajen secukupnya yang dipimpin oleh pemangku. Hal seperti ini mereka lakukan setiap mengadakan penentasan.

Sebelum Barong Landung diperlihatkan pada penonton, masing-masing barong itu sudah diperkenalkan dari jeroan pura atau rangki pementasan melalui dengan menyajikan beberapa vokal dalam bentuk nyanyian seperti lagu *sinom ginada*, *durma*, *dandang* atau yang lainnya menurut kehendak sipelaku. Semuanya itu diekspresikan sesuai dengan karakter dari masing-masing barong tersebut. Berarti kalau lagunya mendekati volume suara wanita bertanda tokoh Jero Luh yang akan memulai dengan tariannya. Atau sebaliknya. Setelah menyajikan dua atau tiga baris lagu di *jeroan* pura barulah dimulai dengan tarian *ngelembur* atau *ngugal* (perkenalan) dari masing-masing karakter dalam bentuk tarian.

Salah satu ciri khas dari kesenian Barong Landung adalah pada saat munculnya adegan “*sesandaran*” yang mana dalam adegan itu kita dapat mendengarkan lagu-lagu pepantunan yang kadang-kadang disertai beberapa ucapan atau dialog yang disebut dengan “*penyelah*” dan isinya mengisahkan kehidupan keluarga (rumah tangga) antara tokoh Jero Gede dan Jero Luh (suami istri). Semuanya itu disampaikan dalam bentuk sampiran yang pada umumnya mengandung unsur humor.

Perlu diketahui bahwa dalam pementasan Barong Landung yang ada di Banjar Kebon dan Banjar Samu, hanya terdapat dua bentuk tokoh saja yaitu tokoh Jero Gede dan

tokoh Jero Luh. Jadi untuk membuat pertunjukan yang menarik sangat tergantung dari daya kreativitas dan kualitas sipenari. Begitu pula dengan durasi waktunya, lama atau pendeknya pertunjukan tergantung dari jumlah penari dan tenaga yang dimiliki.

Lagu/Nyanyian

Di dalam pementasan kesenian Barong Landung yang menjadi perhatian terhadap para penonton adalah disaat penampilan lagu/nyanyiannya. Yang mana lagunya merupakan lagu *pepantunan/cecangkriman* dengan menggunakan bahasa bali lumrah dan disusun sedemikian rupa dengan *wiletan* tembangnya yang begitu lembut, manis dan kocak, sehingga secara auditif bisa dimengerti dan dihayati oleh penonton.

Menurut keterangan Gusti Putu Balik, ditahun-tahun yang dulu kesenian ini memiliki lebih dari tiga puluh bait lagu, namun saat sekarang, berdasarkan data-data yang diperoleh masih ada hanya 15 bait lagu saja. Lalu bagaimana akan di tahun-tahun mendatang? Dalam hal ini penulis berharap kepada semua pihak baik seniman, masyarakat maupun pemerintah untuk peduli dan mengembangkan secara intensif sehingga kesenian itu terhindar dari kepunahan. Untuk jelasnya pada halaman lampiran penulis akan paparkan beberapa lagu-lagu dari tari Barong Landung yang ada di Banjar Kebon dan di Banjar Samu

Perlengkapan Busana

Sesuai dengan penokohan atau krakternya tari Barong Landung memiliki perlengkapan busana yang sangat unik kalau dibandingkan dengan tarian-tarian yang lain. Di dalam pementasan Barong Landung yang ada di banjar Kebon dan banjar Samu hanya terdapat tokoh Jero Gede dan Jero Luh sedangkan Barong Bangkal juga berperan sesuai dengan lakon yang digunakan Untuk itu disini penulis akan sajikan beberapa perlengkapan yang digunakan oleh tokoh Jero Gede dan Jero Luh saja adalah sebagai berikut:

a) Jero Gede Menggunakan hiasan sebagai berikut:

- Rambut gombrang warna hitam yang dibuat dari bulu ekor kuda, bulu domba dan lain-lain.
- Topeng dibuat dari pada kayu pule dengan warna hitarm, gigi tongos, mata sipit dan menakutkan.
- Dua buah kembang sepatu (bunga pucuk merah) yang dipasang di atas telinga kanan dan kiri.
- Benang *tukelan* atau satu gulung benang putih dipasang di atas telinga kanan dan kiri.
- Beberapa bunga kamboja yang disuntingkan pada rambut gombrang
- Bulu Kambing putih untuk *gelang kana*, dan pada kedua susunya,
- *Badong* lancip yang dibuat dari kulit sapi yang diukir yang diperada emas serta pada pinggirannya berisi bulu kambing putih dipasangnya pada leher.

- *Selendang poleng* hitam putih yang dipasang menyilang di dada
- Ikat pinggang atau sabuk poleng hitam dan putih.
- Kain perada merah dan kuning berkombinasi dengan pinggiran berbentuk *sesaputan* dan bagian belakangnya adalah kain poleng hitam putih berpetak besar-besar.

b) Jero Luh: Menggunakan hiasan sebagai berikut:

- Rambutnya pepusungan yang dibuat dari pada parasok yaitu sejenis serat dari daun.
- *Sekartaji* yang dibuat dari bahan kulit sapi yang dikukir dan diperada emas
- Dua *bancangan* yang terbuat bunga kamboja putih yang disusun seperti tumpeng dan satu tangkai bunga kembang sepatu dipasang di atas *sekar taji*.
- Rokok serutu terbuat dari kayu terletak disebelah atas reling kanan
- *Tapel* terbuat dari kayu randu (pule) dipulas warna putih kekuning-kuningan dengan karakter mata sipit serta dahi yang menonjol (jantuk)
- *Gelangkana* dua pasang yang terbuat dari bahan kulit sapi yang diukir dipasang pada lengan tangan atas dan pergelangan tangan
- *Bandong* lancip yang terbuat dari kulit sapi yang diukir dipasang pada leher yang diperada emas
- *Selendang songket* warna biru sebagai anteng atau ikat pinggang

- *Selendang rembang* yang dipasang menyilang dari atas pundak kanan dan kedua ujungnya menyilang di pinggang bagian kiri
- Ikat pinggang warna dasar merah yang dibentuk sedemikianrupa menyerupai sabuk
- Kain perada berwarna merah dan kuning yang dibuat sedemikian rupa yang dibagian belakang memakai warna poleng berpetak-petak kecil menyerupai seperti rok.

BAB V

Teks dan Konteks Dibalik Seni Pertunjukan Calonarang

Teks Calonarang dalam konteks seni pertunjukan Bali terutama dalam pertunjukan Calonarang merupakan sebuah karya seni tradisional yang tergolong tua yang telah mengalami perjalanan sejarah yang sangat lama dan berkembang sampai sekarang. Kemunculannya sudah diyakini pada zaman kerajaan-kerajaan di Jawa, karena di dalam kisahnya terdapat nama-nama wilayah yang ada di Jawa seperti: Daha, Kediri, Jenggala, dan Kahuripan. Begitu juga sebagai indikator atau bukti-bukti sejarah yang menyebutkan bahwa pertunjukan Calonarang berasal dari Jawa dimana teksnya sendiri adalah dibuat pada zaman kerajaan Airlangga yang ada di Jawa di abad ke 9. Membahas teks Calonarang tidak bisa terlepas dengan geneologi tentang dinasti Airlangga adalah pendiri kerajaan Kahuripan yang memerintah pada tahun 1009 – 1042 dengan gelar *Abhiseka Sri Maharaja Rakai Halu Sri Dharmawangsa Airlangga Anantawikramottunggadewa*.

²¹ Dalam Serat Calon Arang, Kertagama, dan Prasasti Turun Hyang II disebutkan, indikasi teks Calonarang ditulis

pada zaman pemerintahan Airlangga yang merupakan refleksi dari konflik-konflik yang terjadi ketika itu sehingga terjadi pembelahan kerajaannya menjadi dua yaitu di Barat bernama Kediri yang berpusat di kota baru yaitu Daha diperintah oleh rajanya bernama Samarawijaya, dan di Timur bernama Jenggala diperintah oleh Mapanji Garasakan yang pusat kerajaannya di kota lama yaitu Kahuripan. Prasasti Jaha yang berangka tahun (840 Masehi) yang diketemukan di Jawa Tengah yang dikeluarkan oleh raja Sri lokapala sebagai pemegang pemerintahan Kuti, dimana seni pertunjukan telah mengalami perkembangan yang signifikan pada zaman itu yang salah satunya adalah pertunjukan Calonarang yang disebut “*Haluwarak*” (Tista, 1976:2).

Teks Calonarang dalam konteks seni pertunjukan Calonarang yang bermutu tinggi dan tersirat kuat dengan tema sentralnya tentang *kewisesan* atau ilmu hitam yang mengisahkan pertempuran antara kejahatan dengan kebaikan yang di Bali disebut dengan istilah *rwabhineda* yaitu dua kekuatan yang tidak bisa dipisahkan dan selalu terjadi dan ada dalam kehidupan manusia sepanjang zaman. Di Bali mendengar kata Calonarang dengan otomatis orientasinya tertuju pada *pengeliakan*, *desti*, dan *ajiugig*. Suasana angker, seram, kramat, *tenget*, dan menakutkan sangat integral dan cair terdapat di dalam pertunjukan Calonarang. Begitu juga mendengar pertunjukan Calonarang tidak bisa dipungkiri dengan tokoh-tokoh sentral sebagai kekuatan dalam karakteristiknya yaitu: Walunateng Dirah, Mpu Bharadah,

dan Raja Airlangga. Walunateng yang disebut dengan ratu Janda dari kerajaan Dirah.

Merupakan peran antagonis yang menguasai ilmu hitam dan sangat sakti madraguna diprolehnya dari anugrah Bhadari Durga. Beliau murka ketika putrinya yang bernama Ratna Manggali ditolak dan telah terjadi pembatalan perkawinannya dengan Prabu Airlangga sehingga terjadi dendam yang mendalam. Kemarahannya diwujudkan dengan menyerang dan menghancurkan kerajaan Daha bersama murid-muridnya dengan kekuatan ilmu hitam sehingga membuat seluruh rakyat Daha mengalami wabah penyakit atau *gering agung*. Prabu Airlangga tidak mampu menghadapi dahsyatnya ilmu hitam dari Walunateng Dirah, sehingga meminta bantuan kepada Mpu Bharadah dari wilayah Lemah Tulis. Empu Bharadah sebagai tokoh protagonis menghadapi kekuatan ilmu hitam tersebut dengan ilmu putih yang disebut dengan *kesiddhian*. Di Bali pertempuran ilmu hitam yang disebut *pengeliakan* atau *pengiwa* dengan ilmu putih atau *penengen* merupakan simbolik konflik kehidupan manusia yang masih diyakini hidup, lestari, dan tidak bisa dipisahkan keberadaannya di muka bumi ini.

Di Bali pertunjukan Calonarang telah mengalami perkembangan yang sangat pesat pada zaman ³⁰ pemerintahan Dalem Waturenggong yang pusat kerajaannya di Gelgel pada tahun (1460 -1550). Secara historikal Dalem Waturenggong sebagai raja Bali yang terkenal arif, bijaksana, dan berbudi

luhur telah membuat rakyatnya menjadi makmur sejahtera, adil dan menjunjung tinggi nilai-nilai adat, seni, budaya dan agama. Sebagai raja yang terpandang dengan keadaan rakyatnya yang *gemah limpah lohjinawi* Beliau telah menjalin hubungan baik dengan raja-raja yang ada di Jawa setelah menaklukan Blambangan. Hal ini dapat dirujuk dalam lontar *Ularan Praseraya* yang mana disebutkan bahwa ketika Dalem Waturenggong berhasil menaklukan Blambangan semua benda-benda termasuk keseniannya dijarah dan dibawa ke Bali seperti: topeng, dan teks-teks seni pertunjukan yang salah satunya adalah teks Calonarang (Tista, 1976:6).

Di zaman Gelgel teks Calonarang yang dibawa dari Blambangan telah disadur atau disalin dalam konteks budaya Bali ke dalam lontar oleh para kawi dan wiku yang ahli dibidang sastra. Para sastrawan tersebut dibawah pembinaan dan pengayoman kewibawaan dan keagungan Sang Raja dengan bagawantanya bernama Danghyang Nirartha, adalah seorang sastrawan besar dari Jawa. Teks Calonarang dalam konteks budaya Bali, menjadi tema seni pertunjukan telah berkembang dengan pesat kala itu. Pementasannya tidak hanya untuk kepentingan kaum bangsawan istana namun juga untuk seluruh masyarakat di Bali. Dalem Waturenggong sebagai pengayom adat, seni, budaya, dan agama memberikan ruang selebar-lebarnya untuk pemeliharaan dan pengembangan segala aktivitas dan kreativitas seniman baik sastra, seni pertunjukan, seni pahat, seni lukis dan lain-lainya. Begitu pula dalam bidang adat, budaya dan keagamaan betul-betul diberikan perhatian serius, sehingga sejarah telah

mencatat bahwa zaman Dalem Waturenggong adalah zaman keemasan seni dan budaya Bali.

Berkaca dari begitu hebatnya dan luhurnya nilai-nilai yang terkandung dalam teks Calonarang namun sampai sekarang belum diketahui secara pasti siapa menulis dan dimana ditulisnya. Hal ini disebabkan oleh karena bersumber dari data prasasti yang merupakan peninggalan sejarah yang tidak lengkap dan wilayah penemuannya juga tersebar dalam berbagai tempat sehingga sampai sekarang masih tetap statusnya “anonim”. Terlepas dari hal itu berdasarkan bentuk pertunjukannya teks-teks Calonarang yang ditulis dalam bentuk prosa dengan bahasa yang digunakan Jawa Kuna yaitu bahasa Jawa Tengahan namun mengalami perkembangan yang sangat pesat di Bali maka diasumsikan bahwa teks Calonarang dibuat di Bali.

Dapat diduga bahwa di zaman Dalem Waturenggong karena kemuliaan Sang Raja, para kawi atau wiku dibawah pembinaan Danghyang Nirartha yang dari Jawa sebagai bagawanta kerajaan menulis kisah Calonarang di Bali. Teks tersebut di tulis terinspirasi atau merupakan ungkapan imajinasi dan ekspresi dari peperangan antara Walunateng Dirah dengan kesaktian ilmu hitamnya melawan ilmu putih yaitu Mpu Bharadah pada zaman Raja Airlangga. Tujuannya adalah sebagai media penanaman, penyebaran, dan pembelajaran terhadap nilai-nilai keseimbangan dalam kehidupan bermasyarakat. Keseimbangan anatara moral, spiritual dan intelektual, *skala* dan *niskala* serta pemahaman

tentang filosofi *rwabhineda* yang dijadikan landasan dalam kehidupan sehari-hari pada zaman itu. Dugaan ini diperkuat oleh Zoetmulder yang menyebutkan, sastra Calonarang diciptakan di Bali. Dan semua sastra Jawa Tengahan yang kita kenal sekarang ini berasal dari Bali (1983:33 dan 543). Peranan Danghyang Nirartha sebagai seniman besar seni sastra di dalam perkembangan kesusastraan di Bali sangat penting karena mulai saat itu munculnya lontar-lontar yang ada di Bali. Lontar-lontar yang menyangkut masalah adat, seni, budaya dan kepercayaan atau agama telah muncul pada zaman Dalem Waturenggong.

Dalam kebebasan berekspresi dan telah mendapat pengayoman dengan baik dari Sang Raja, maka terdapat beberapa teks-teks seni pertunjukan yang memuat tentang Calonarang seperti: *Babad Calonarang*, *Akitan Calonarang*, *Kawisesan Ni Calonarang*, *Keputusan Calonarang*, dan *Niscayalingga – Nircayalingga*. Semua teks tersebut masih tersimpan di rumahnya I Wayan Kajeng Klungkung. Lebih jauh dikatakan oleh I Wayan Kajeng bahwa, teks-teks yang diwariskan oleh leluhurnya sebagian besar dalam bentuk saduran terutama teks Calonarang. Karena teks yang asli telah diberikan kepada “Regen Belanda” sehingga diperkirakan sangat banyak lontar-lontar yang asli berada di Belanda (Wirawan, 2019:24).

A. Cerita Calonarang Dalam Teks Calonarang

Teks dan konteks di balik pertunjukan Calonarang di Bali terdapat berbagai macam versi. Semua versi sangat kuat tersirat persepsi imajinatif para kawi yang masing-masing memiliki karakteristik dan keunikannya. Akan tetapi secara substansial isinya adalah sama. Di dalam uraian ini mengacu pada teks yang dianggap lebih kuno yang tersirat dalam teks Tantra di Bali. Lebih jauh Putu Yudiantara dalam bukunya berjudul "*Ilmu Tantra Bali Memetakan Ajaran Spiritual Para Leluhur*" mengulas tentang kisah Calonarang dalam perspektif ilmu Tantra adalah sebagai berikut.

Dikisahkan seorang janda dari Jirah bernama Calonarang yang sangat terkenal dalam menguasai ilmu hitam atau *pengliakan* dan sakti mandarguna. Memiliki seorang putri semata wayang yang cantik jelita bernama Ratnamengali. Akan tetapi tidak seorang pun berani memperistrinya jangankan dijadikan istri mendekati dan menanyakan pun tidak ada yang berani oleh karena sangat dikenal memiliki seorang ibu yang sakti dalam ilmu sihir, *pengliakan*, *desti*, guna-guna yang bersifat dekonstruktif. Hal itu membuat Calonarang menjadi tersinggung terhadap seluruh penduduk yang ada di wilayah sekitarnya. Kemarahannya sangat memuncak ketika perkawinan anaknya ditolak dan dibatalkan oleh Prabu Airlangga dari kerajaan Daha.

Pada suatu malam Calonarang mengambil pustaka (*lipyakara*) pergi ke setra bersama seluruh muridnya seperti: Weksirse, Mahesawedani, lendya, lende, lendi, Guyang, Larung dan Gandhi. Mereka menari-nari di setra dengan melakukan persembahan untuk mengundang Hyang Bhagawati turun agar diberikan penugrahan yang dapat menghancurkan dan membunuh seluruh penduduk di kerajaan Daha. Dengan ketekunannya mereka dalam melakukan persembahan menari-nari dengan mantra-mantra saktinya, Bhatari Durgapun turun yang diiringi oleh para pengikutnya dan ikut menari-nari sehingga dalam suasana yang menyeramkan permohonan Calonarang dikabulkan.

Keinginan Calonarang bersama para muridnya untuk menghancurkan kerajaan Daha terwujud. Dalam beberapa hari seluruh penduduk Daha mengalami wabah besar (*gering agung*), orang sakit tidak bisa terhitung mayat bertumpuk-tumpuk sehingga membuat Sang Raja menjadi panik. Suasana kerajaan mendadak sontak berubah menjadi angker, mengerikan, menakutkan dan cemas. Prabu Airlangga telah mengetahui bahwa semuanya itu adalah perbuatan dendam Calonarang terhadap dirinya termasuk seluruh rakyatnya karena penolakan dan pembatalan perkawinannya dengan Ratnamengali. Dalam pada itu Prabu Airlangga marah dan segera mengirim pasukan rahasia yang diyakini mampu untuk membunuh Calonarang disaat tidur. Akan tetapi Calonarang memperlihatkan kesaktiannya yangmana dari mata, hidung, mulut dan telinga mengeluarkan api yang membuat seluruh prajurit terbakar hidup-hidup.

Calonarang menghadapi hal itu semakin marah membara dan lagi pergi ke kuburan bersama seluruh murid-muridnya melakukan persembahan dengan lengkap membawa serana seperti sesaji, *sanggah cerucuk*, *kumanak* dan *kansi*. Mereka menari-nari dalam bentuk mandala yang diiringi dengan musik *kumanak* dan *kangsi* yaitu, Lendi di Selatan, Larung di Utara, Guyang di Timur, dan Gandi di Barat, sedangkan Calonarang bersama dengan Weksirsa dan Mahesawedana berada di tengah. Mereka menari-nari terus dengan diiringi suara *kumanak* dan *kangsi* dipadukan mantra-mantra saktinya di atas kuburan dan mendadak Calonarang menemukan mayat manusia yangmana ketika itu adalah hari Sabtu *Kliwon* dan mayat tersebut dihidupkan kemudian ditaruhnya dipohon randu (*kepuh*). Namun setika itu pula kepala mayat itu dipenggal lagi yang kepalanya mental dan darahnya menyembur. Darah itu dipakai untuk mencuci rambut oleh Calonarang, ususnya dijadikan kalung, dan dagingnya di pinggang sebagai persembahan untuk Bhatari Bhagawati, para Bhuta dan penghuni kuburan.

Bhatari Bhagawati menyaksikan keteguhan Calonarang dalam melakukan tarian persembahan lalu turun dengan diiringi oleh para antek-anteknya (anak buahnya) untuk memberikan *panugrahan* kepada Calonarang. Permohonan Calonarang untuk dapat membinasakan seluruh kerajaan sampai yang di dalam kerajaan dikabulkannya. Setelah dianugrahan kekuatan dan kesaktian Calonarangpun melanjutkan menari-nari bersama para murid-muridnya di perempatan jalan, dan seketika itu penduduk Daha menjadi

sakit dan mati. Ambisi Calonarang untuk menghancurkan kerajaan Daha terwujud sehingga membuat Prabu Airlangga tidak mampu untuk menghadapinya. Telah banyak patih andalan dan prajuritnya gugur dalam menghadapi kekuatan Calonarang bersama murid-muridnya. Segera Beliau mengadakan rapat khusus dengan seluruh para menteri, patih dan para brahmana serta orang-orang penting lainnya untuk merumuskan atas penyelesaian dari musibah yang mahadahsyat tersebut dengan cara melakukan upacara Api Puja. Melalui upacara Api Puja para bhramana atau pendeta, munculah Sang Hyang Caturbuja menitahkan agar mencari Mpu Bharadah di *Semasana* Lemah Tulis.

Singkat cerita, diutuslah Sang Kanuruhan untuk meminta pertolongan kepada Mpu Bharadah meruwat kerajaan. Mpu Bharadah menyanggupi dan segera merancang rencana untuk mengirim anaknya Mpu Bahula agar melamar Ratnamengali kemudian mencuri pustaka Calonarang yang bernama *lipyakara*. Mpu Bahula melakukan tugasnya dengan baik pustaka itu berhasil dicuri dan diberikannya kepada Mpu Bharadah. Setelah pustaka itu dilihat Mpu Bharadah menjadi heran bahwa, pustaka itu adalah berisi ilmu suci untuk kebaikan dan kemanusiaan, namun digunakan terbalik oleh Calonarang yaitu untuk kejahatan. Mpu Bharadah melanjutkan tugasnya dan di perjalanan menemukan orang sakit dan mati. Orang-orang yang telah mati dapat dihidupkan oleh Mpu Bharadah sedangkan mayat yang sudah membusuk dan rusak tidak dapat dihidupkan, hanya diruwat untuk mendapatkan sorga. Di tengah perjalanan Mpu

Bharadah juga dihadap oleh Weksirsa dan Mahesawedana yang memohon untuk diruwat karena menyesal telah terlibat dalam bencana yang dilakukan oleh Calonarang. Tetapi Mpu Bharadah tidak bisa melakukannya kecuali mereka diruwat oleh Calonarang terlebih dahulu.

Pertempuran terjadi dengan sengit dan seru antara Calonarang dengan Mpu Bharadah. Masing-masing menggunakan kesaktianya dan kedikdayaannya yang keduanya saling menyerang dan membalas sehingga terjadi pertempuran hebat dan dahsyat. Melalui pertempuran yang panjang akhirnya Calonarang dapat dikalahkan dan mati. Mpu Bharadah meruwat seluruh kerajaan Daha dan menghidupkan seluruh yang telah mati dalam peperangan, kemudian mengajarkan jalan kelepasan, agar Calonarang bisa mati dengan baik. Mpu Bharadah melanjutkan meruwat sisa-sisa *mala* yang dibuat oleh Calonarang, dan saat sudah suci Jirah disebut dengan Rabut Jirah (2019:321-325)



Gambar 5.1

Tari Barong dan Rangda yang menggambarkan pertempuran antara kebaikan dengan kejahatan sebagai simbol rwabhinenda.

(foto : Kadek Puriartha 2020)

B. Keaktoran Dramatari Calonarang

Keaktoran berasal dari kata aktor mendapat imbuhan ke - an; aktor atau *actor* dari *to act* dalam bahasa Inggris berarti melakukan sesuatu perbuatan atau aksi pemain di atas pentas. istilah aktor di dalam seni pertunjukan lebih sering disebut dengan tokoh namun keduanya memiliki arti yang sama. Keaktoran menurut Constantin Stanislavsky (Rusia, 1863-193; Iswantara, 2016:39) adalah usaha-usaha untuk penciptaan sebuah filsafat untuk para aktor dalam mencoba memberikan tafsiran seni berperan. Richard Boleslavsky, memberikan makna berperan, bermain di atas pentas adalah memberi bentuk lahir pada watak dan emosi aktor, baik dengan laku maupun ucapan. Dalam sebuah seni pertunjukan sasaran seorang aktor adalah sukma manusia (Haymawan, 1993). Sedangkan menurut Sri Sadhono dalam masalah seni pemeranan memberi batasan pengertian pemeranan ialah seniman yang mewujudkan peran drama ke dalam kenyataan teater (Iswantara, 2016:39).

Didalam seni pertunjukan Calonarang aktor memiliki peranan sangat penting untuk membangun pertunjukan menjadi komunikatif, kreatif, dan inspiratif. Keberhasilan didalam suatu pementasan entah apapun bentuknya baik dalam bentuk tari, sendratari, dramatari, teater dalam bentuk pertunjukan tradisional, modern maupun kontemporer penentuan dan penempatan, dan penggunaan keaktoran yang tepat adalah suatu hal yang mutlak. Dengan kata lain, baik

buruknya, jalan atau tidaknya, mati atau hidupnya suatu seni pertunjukan dramatari tergantung pada kecocokan dan kepantasan dalam keaktoran. Maka dari itu keaktoran merupakan kebutuhan primer di dalam pertunjukan termasuk dalam pertunjukan Calonarang. Keaktoran di dalam seni pertunjukan Calonarang di samping dibutuhkan penguasaan teknik yang kuat, nyanyi atau tembang yang bagus, vokal/dialog yang mantap, dan juga penghayatan sastra yang sangat hebat. Tidak cukup sampai di situ tanpa didukung oleh kemampuan *acting* yang baik, figur yang pantas dan yang tidak kalah pentingnya adalah keyakinan secara niskala yaitu anugrah Ida Sang Hyang Widhi Wasa/Tuhan dalam bentuk *taksu*.

Menentukan keaktoran di dalam seni pertunjukan Calonarang diperlukan kehati-hatian mengingat teks Calonarang tersirat kuat nilai-nilai historikal, magis dan religius. Teks dalam bentuk bertutur yang memiliki fungsi dan makna budaya yang bertautan dengan kemanusiaan dibutuhkan aktor-aktor atau pemain-pemain yang berpengalaman dalam seni pertunjukan Calonarang. Berkenaan hal itu terdapat beberapa kriteria dalam pemilihan dan menentukan keaktoran dalam seni pertunjukan Calonarang sebagai berikut.

- Nilai-nilai filosofis yang terkandung dalam teks Calonarang diharuskan dapat ditransformasi ke dalam bentuk pertunjukan oleh aktor secara tepat dan benar agar bermakna untuk penonton atau masyarakat disamping

sebagai tontonan dan secara lebih mendalam lagi adalah sebagai tuntunan dan tatanan

- Nilai artistik yang kuat dalam teks Calonarang diharapkan mampu ditransformasi ke dalam bentuk pertunjukan oleh aktor dengan baik agar dapat menyentuh sukma atau membangun *sandining lango* dari setiap penikmat.
- Para aktor diharapkan mampu mentransformasi dirinya ke dalam karakter teks Calonarang sesuai dengan peran yang dibawakan sehingga dapat membangun alur cerita yang dramatik, etik, logik, dan estetik.
- Para aktor diharuskan mampu menguasai dan memahami nilai-nilai sastra dalam teks Calonarang secara teatrical sehingga dapat berfungsi untuk membangun satu kesatuan pertunjukan yang utuh dan bermakna
- Para aktor diharuskan mampu mengekspresikan nilai-nilai magis dan religius yang ada dalam teks Calonarang sehingga dapat menghidupkan suasana pertunjukan menjadi sakral, kuat, dan kramat.
- Para aktor diharuskan menguasai rasa musikal yang baik sebagai patner dalam musik untuk membangun tempo dan dinamika yang kuat dalam seni pertunjukan.
- Aktor diharuskan mempersiapkan diri secara mental, material, dan spiritual untuk dapat membuat pertunjukan menjadi lancar, berhasil, dan sukses.
- Aktor diharuskan mampu memahami koreografi yang baik untuk dapat beradaptasi dengan tempat pementasan dan mengatur komposisi (*pedum karang*) pada saat tampil di panggung.

- Aktor diharuskan mampu membangkitkan spirit pertunjukan yang hidup, dinamis, dan berdaya pikat agar penonton lebih bersemangat dan menarik
- Aktor diharuskan bersinergis, berkoordinasi, dan bekerjasama secara integral dan intens pada semua elemen yang mendukung pertunjukannya.
- Aktor diharuskan mampu memahami sistem pencahayaan yang menyangkut masalah *lighting* panggung dengan baik untuk dapat membuat suasana pertunjukan menjadi lebih jelas dan fokus pada setiap adegannya dan membangun spirit mistik dan magis.
- Aktor diharuskan mampu menguasai baik secara teknik maupun penjiwaan terhadap vokal, *acting*, tari, dialog, nyanyi, dan lainnya untuk membuat pertunjukan yang berkualitas.

Untuk menentukan kepantasan penari (*pregina*) di dalam seni pertunjukan Calonarang bertitik tolak pada karakter-karakter atau tokoh-tokoh yang terdapat dalam teks Calonarang itu sendiri adalah sebagai berikut.

1. Walunateng Dirah

Walunateng Dirah adalah tokoh penting di dalam pertunjukan dramatari Calonarang terogolong dalam tokoh sentral. Walunateng Dirah adalah nama lain dari Calonarang adalah seorang Ratu dari Kerajaan Dirah. Berasal dari kata watu yang artinya janda/menjanda, Nata artinya raja, dan Dirah adalah kerajaan Dirah. Jadi artinya seorang janda dari Dirah. Dalam pertunjukan Calonarang di Bali tokoh ini

divisualkan dalam wujud tari wanita tua dalam wajah yang seram, angker, atau *cinging* yang dikonotasikan sebagai penyihir yang disebut dengan *Matah Gede*. Dalam perannya sebagai tokoh Calonarang yang berkerakterkan sebagai ratu sihir, yang mahir akan ilmu hitam, guna-guna, *desti*, dan *pengeliakan* yaitu ilmu *pengiwa*. Tokoh ini ditarikan dalam posisi dadanya terdorong kebawah seperti topeng tua, gerakannya mengikuti gerak-gerak seorang nenek tua dengan langkah yang pelan dan properti tongkat sebagai sandaran setiap berjalan menjadi ciri khasnya. Matah Gede pengkarakterannya berkiblat pada Dewi Durga oleh karena menyembah Bhadari Bhagawati dalam wujud *pengiwa*, *kewesasan* atau ilmu hitam. Berbagai atribut digunakan untuk menunjukan bahwa Matah Gede merupakan penggambaran Walu Nateng Dirah atau Calonarang yang divisualkan seperti janda tua yang sakti namun cantik mempesona. Dalam hal ini Matah Gede merupakan tokoh antagonis karena dalam teks Calonarang menjadi tokoh sentral menjadi sumber konflik dalam alur cerita yang secara kontekstual memiliki peran strategis dalam membangun cerita dari setiap pementasan berdasarkan teks Calonarang itu sendiri.

2. Patih Taskara Maguna (Pandung)

Dalam teks Calonarang disebutkan, Taskara Maguna adalah mahapatih prabu Airlangga yang paling sakti bila dibandingkan dengan patih-patih yang lain seperti: patih Madri, patih Kaet, dan patih Manguri. Patih Taskara Maguna selalu menjadi andalan di dalam segala hal yang berkaitan

dengan keamanan dalam kerajaan. Disebutkan pula dalam teks Calonarang bahwa, ketika kerajaan Daha mengalami musibah besar akibat perbuatan Walunateng Dirah, Sang Raja menugaskan patih Taskara Maguna untuk menghadapi kesaktian Walunateng Dirah karena dianggap mampu mengalahkannya. Akan tetapi kesaktian Walunateng Dirah jauh melebihi, sehingga karena terlalu saktinya Walunateng Dirah belum sampai bertemu patih Taskara Maguna sudah terbakar oleh kedahsyatan dari kesaktian Walunateng Dirah. Sang Prabu Airlangga menghadapi hal itu menjadi panik. Dalam pertunjukan Calonarang di Bali tokoh patih Taskara Maguna sering disebut dengan Pandung yang merupakan tokoh protagonis sebagai lawan dari tokoh Walunateng Dirah. Divisualkan sebagai sosok lelaki paruh baya yang memiliki perawakan kekar, dan gestur. Dalam perannya sebagai seorang patih yang gagah, wibawa, dan sakti dimana keris selalu menjadi senjata andalannya dalam menghadapi Walunateng Dirah. Apabila ditelusuri dan dipahami penokohan patih Taskara Maguna dalam teks Calonarang dan dalam konteks apa yang dilakukan oleh para seniman Calonarang di Bali terhadap penokohan patih Taskara Maguna adalah telah bergeser bahkan tidak pas. Oleh karena seniman di Bali selalu patih Taskara Maguna disejajarkan kekuatan dan kesaktiannya dengan Walunateng Dirah. Dalam konteks ini seniman Bali hanya berorientasi pada bentuk pertunjukannya tanpa dilandasi dan mengacu pada teks. Secara kontekstual juga terdapat kebebasan bagi para seniman di Bali dalam beraktivitas dan berkreaitivitas didalam

seni pertunjukan namun tidak menyimpang dari esensinya. Sekalipun terdapat sedikit pergeseran itu hanya kebutuhan artistiknya saja.

3. Patih Madri

Dalam teks Calonarang disebutkan, patih Madri merupakan tokoh penting dalam kerajaan Daha karena dianggap lihai dalam berpikir dan berbicara. Sehingga ketika Sang Prabu Airlangga mengembalikan Diah Ratnamengali kepada ibunya Walunateng Dirah ditugaslah patih Madri untuk melaksanakannya karena dianggap mampu menyelesaikan permasalahannya. Dalam teks Calonarang patih Madri digambarkan seorang patih yang paruh baya gagah, wibawa dan bijaksana. Akan tetapi dalam pertunjukan Calonarang di Bali patih Madri sangat jarang diperlihatkan. Hal itu disebabkan oleh karena di Bali tidak pernah mementaskan Calonarang yang lengkap dan utuh sesuai dengan teksnya. Selalu merupakan cerita penggalan-penggalan sehingga tokoh patih Madri sering dilupakan.

4. Diah Ratnamengali

Dalam teks Calonarang disebutkan, tokoh Ratnamengali merupakan penggambaran putri semata wayang Walunateng Dirah yang sangat cantik, anggun, lembut dan berkarismatik. Para peneliti, sejarawan, cendekiawan, seniman dan kritikus seni memberikan pendapatnya dalam pertunjukan Calonarang bahwa, tokoh Ratnamengali memiliki karakter yang bertolak belakang

dengan ibunya yaitu Walunateng Dirah. Berparas cantik dan berbudi luhur namun tidak ada satupun pemuda yang berani melamarnya sebagai istri. Jangankan melamar, bicara, dekatpun tidak ada yang berani karena seluruh penduduk Dirah telah mengetahuinya bahwa memiliki seorang ibu yang sakti dan dicurigai menganut ajaran ilmu hitam. Dalam pertunjukan Calonarang Ratnamengali diperankan oleh seorang perempuan yang berparas cantik dengan gerak-gerik yang lembut dan *listu ayu* yang disebut dengan Galuh seperti yang terdapat dalam dramatari *arja* dan *pegambuhan*. Sebagai tokoh putri atau Galuh penari dituntut memiliki kemampuan teknik menari, bertembang, mengolah vokal, berdialog , berekspresi, koreografi yang baik disamping postur, wajah, dan karisma.

5. Condong

Dalam pertunjukan tradisional Bali terutama yang diklasifikasikan dalam dramatari, peran condong sangat penting. Walaupun tergolong dalam tokoh pembantu condong dalam seni pertunjukan dramatari di Bali dapat membangkitkan intensitas dan kualitas pementasan. Sehingga tokoh Condong yang berperan sebagai abdi ditampilkan dalam karakter lincah, cekatan, ceria, dan humoris serta selalu setia mendampingi, menemani dan melayani putri atau Galuh dalam keadaan suka dan duka. Dalam fungsinya sebagai abdi di kerajaan, tokoh Condong memegang teguh nilai-nilai atau tata krama, adat dan tradisi yang berlaku di istana. Dalam pertunjukan dramatari

Calonarang tokoh condong berperan mendampingi Diah Ratnamengali yang apabila ditinjau dari perspektif dramatik berfungsi sebagai translitor, mediator, dan membangun suasana dramatik dan estetik dalam pertunjukan.

6. Penasar

Tokoh pembantu berikutnya yang selalu ada bahkan tidak bisa dipisahkan dalam setiap pertunjukan dramatari tradisional Bali adalah Penasar. Penasar juga disebut panakawan, *parekan*, dan *pengayah* memiliki peranan penting di dalam mentransformasi cerita secara utuh kepada penonton. Penasar merupakan representasi dari teks pertunjukan itu sendiri kepada penonton oleh karena fungsinya sebagai translitor, mediator, merumuskan dan menyimpulkan ³⁷ nilai-nilai sastra yang ada dalam seni pertunjukan. Dalam seni pertunjukan tradisional Bali tokoh penasar terdiri atas dua jenis yaitu: penasar *kelihan* atau dalam umur yang lebih tua disebut dengan *punta*. Dan penasar yang umurnya lebih kecil atau *cenikan* disebut dengan *wijil* atau *kartala*. Berdasarkan karakternya dalam seni pertunjukan tradisional tokoh penasar terdapat dua katagori, yaitu: penasar *buduh* dan penasar *manis*. Penasar *buduh* adalah sebagai abdi dalam tokoh-tokoh antagonis. Sedangkan penasar *manis* adalah sebagai abdi dalam tokoh-tokoh protagonis. Dalam pertunjukan dramatari Calonarang umumnya hanya menggunakan satu pasang tokoh penasar namun golongan yang manapun boleh digunakan. Namun

tidak tertutup juga kemungkinan menggunakan kedua pasang tergantung kebutuhan dan panjangnya pertunjukan.

7. Barong

Istilah barong telah dibahas secara panjang lebar dalam bab terdahulu. Tokoh barong yang dipakai didalam pertunjukan Calonarang berfungsi sebagai penyeimbang terhadap tema atau intisari dari pertunjukan. Mengacu pada konsep seni pertunjukan yaitu *rwabhineda* barong disimbolkan sebagai kebaikan untuk penyeimbang tokoh Rangda sebagai simbol kejahatan. Dalam pertunjukan Calonarang barong umumnya hanya dipentaskan dalam bentuk tari lepas yaitu sebagai pertunjukan awal atau pembuka yang menggambarkan keagungan dan kesucian *Bhanaspatiraja* dalam manifestasi *Ida Sang Hyang Widhi* dalam wujud barong yang fungsinya sebagai pelindung. Namun adakalanya ditampilkan bagian akhir pertunjukan sebagai penetralisir konflik yang ada dalam seni pertunjukan Calonarang. Hal itu disebutkan dalam teks Siwa Tattwa bahwa, barong sebagai simbol perujudan Dewa Siwa dan Rangda sebagai saktinya yaitu perwujudan dari Bhatari Uma.

8. Rangda

Menyebutkan kata Rangda di Bali merupakan fenomena yang menarik, memikat, dan berdaya pikat oleh karena popularitasnya sebagai penyebar ilmu hitam atau *pengliakan*. Sehingga para ahli, peneliti, dan seniman, tokoh Rangda dijadikan objek pembahasan yang tidak pernah

kering dan habis. Beberapa para ahli telah memberikan definisi tentang Rangda yang memiliki arti Janda atau peran dalam cerita Calonarang sebagai tukang sihir dari Girah dengan mengenakan topeng yang menyeramkan, mata besar melotot, taring besar-besar, rambut putih terurai, lidah panjang, serta kuku panjang. Segara (2000:20) menyebutkan, istilah Rangda dalam bahasa Bali halus untuk menyebutkan janda dari kalangan Tri Wangsa di Bali (Brahmana, Ksatria, Wesya), sedangkan janda dari kalangan Sudra Wangsa dikenal dengan sebutan *balu/walu*. Rangda dalam perspektif seni pertunjukan Calonarang tidak lebih merupakan tokoh dipihak yang jahat oleh karena berperan sebagai tokoh penganut ajaran ilmu hitam, sihir, *guna-guna*, *desti* dan *liak*. Sehingga dalam masyarakat, tokoh Rangda diidentikan dengan ilmu hitam yang menyeramkan. Namun dalam perspektif relegi seperti yang disebutkan dalam teks Siwa Tattwa bahwa, Rangda merupakan simbol pemurtian saktinya Dewa Siwa yaitu Bhatari Uma karena telah dikutuk turun ke dunia dalam wujud Dewi Durga. Difungsikan sebagai piranti keagamaan (*arcanam/tapakan*) yang disakralkan, dikramatakan dan disucikan. Merupakan *arcanam* atau *tapakan* dan sebagai simbol saktinya Dewa Siwa sehingga di setiap pura Dalem yang ada di Bali akan merasa kurang lengkap dan angker apabila tidak dilengkapi dengan patung-patung dalam wujud Rangda. Berikut tentang Randa yang disebutkan didalam Kidung Sudamala seperti yang diterjemahkan oleh Santito (1992:185).

6

Sang Hyang Tunggal adalah Dewa Utama, tidak dapat dipungkiri bahwa Sri Huma (Uma) berlaku serong, berani membagi sirih dan bedaknya, karena itu ia dikutuk oleh Sang Hyang Guru//4//

Sang Hyang Guru adalah Dewa yang berkuasa, berbadankan alam semesta, tahulah ia segala-galanya yang tidak diketahui oleh manusia, iapun tidak terlihat karena memiliki sifat: tiada //5//

Adapun yang diceritakan sekarang, Sang Hyang Tunggal (dan) Sang Hyang Visesa telah memberi kepada Hyang Guru seluruh tingkah laku Sri Huma, Sang Hyang Guru sakit hatinya //6//

Karena itu tahulah ia bahwa istrinya berdosa, karena pernah melayani Hyang Brahma, guru sangatlah marah //7//

Dicaci makilah Bhatari Huma, katanya: sudahlah jelas sekarang” diancungkalah jari telunjuknya segera (Huma) berubah menjadi Durga //8//

Itu adalah hasil perbuatannya sendiri (seperti) orang mandi membasahi dirinya. Terlaksanalah kutukannya: segeralah kamu menjadi Durga, namamu adalah Ra Nini//9//

Seperti kapur (tercampur) dengan kunyit, rambutnya lengket tak berantara, berwarna merah, gimbal, berlilit-lilit, tubuhnya tinggi besar //10//

Matanya seperti matahari kembar, mulut sepereti goa terbuka, taring runcing, hidung lebar menganga seperti sumur, lihatlah tubuhnya //11//

Badannya bertolol-tolol, berjerit berteriaklah ia minta diruwat, maka berkatalah Bhatara Guru: "tidak bersih dari dosamu sekarang".//12//

Mengacu pada Kidung Sudamala tersebut di atas sangat jelas tentang penampakan wujud Dewi Durga adalah sama persis seperti penampakan yang ada di Bali. Dalam wajah yang serupa, mata melotot, hidung besar, taring besar-besar tajam, mulut menganga seperti goa terbuka, lidah yang panjang, rambut gimbal, tubuh tinggi besar dan seterusnya merupakan personifikasi alam semesta, Ibu Bhumi, dan Ibu dunia. Namun sangat tergantung kemampuan manusia di dalam memahaminya. Disebutkan Beliau sebagai *ratu liak* dan kejahatan lainnya hanya sampai disitulah kemampuan manusia memahaminya. Akan tetapi apabila dipahami secara mendalam dan teologi Hindu, Durga dalam wujud yang menyeramkan adalah sinar yang menerangi segala kegelapan alam semesta. Dalam teks Siwa tattwa, beliau sebagai saktinya Dewa Siwa dapat memancarkan kelembutan luar biasa dalam identitasnya sebagai Dewi *sarwa sakti*. Dewa Siwa tidak bisa melakukan aktivitasnya tanpa kehadiran saktinya, yaitu Bhatari Uma. Memahami Dewi Durga hanya merupakan ilmu hitam, pertanda kemampuan manusia baru sampai pada kulit luarnya saja. Padahal dalam ajaran Hindu penganut *Siwaistis* yang termuat dalam teks-teks suci yang menyangkut masalah *kesiddian* adalah bersumber dari konsep *pengiwa* dan *penengen* atau ilmu kiri dan ilmu kanan yang *keduanya merupakan satu kesatuan yang tidak bisa terpisahkan*. Untuk mencapai *kesiddian* harus di dasari oleh pemikiran yang

bersih, suci, tulus ikhlas dan seterusnya melalui jalan menghilangkan sifat-sifat kejahatan seperti yang disimbulkan dalam wujud Durga.

9. Bondres

Tokoh bondres dalam seni pertunjukan Bali merupakan salah satu persyaratan penting untuk membuat pertunjukan dianggap berhasil. Dengan kata lain keberhasilan sesuatu pertunjukan apabila memenuhi persyaratan-persyaratan; Pertama, harus terdapat tokoh yang memancarkan karakter keagungan, dan kewibawaan, kebijaksanaan, dan kesucian untuk membuat suasana pertunjukan menjadi tenang, damai, dan harmoni. Kedua, terdapat tokoh jahat atau antagonis untuk membangun konflik dalam pertunjukan sehingga dapat membuat suasana tegang, kacau, cemas, menakutkan dan seterusnya. Ketiga, harus dimunculkan suasana romantis penggambaran percintaan sebagai pemanis untuk membuat suasana pertunjukan harmonis, dan menarik. Dan tidak kalah pentingnya bahwa harus terdapat tokoh bondres untuk membangun suasana menjadi ceria, lucu, humor, untuk mengundang gelak tawa penonton. Jadi tokoh bondres dalam identitasnya sebagai humoris dalam pertunjukan Calonarang umumnya ditampilkan sebagai penggambaran rakyat jelata yang sedang meronda pada tengah malam karena menghadapi musibah besar akibat ilmu hitam para murid Walunateng Dirah. Dalam adegan bondres terdapat beberapa

tokoh yang lain juga tampil seperti: Celuluk, patih Taskara Maguna.

10. Sisya

Tokoh sisya adalah penggambaran dari murid-murid Walunateng Dirah yang selalu bakti di dalam menuntut ilmu hitam dan setia menjalankan tugas dan tanggung jawabnya dalam menggempur dan memporakporandakan kerajaan Daha. Dalam teks Calonarang disebutkan bahwa, Walunateng Dirah memiliki banyak murid diantaranya adalah: Weksirsa, Mahesawedana, Guyang, Lende, Lendi, Larung dan Gandiguyang. Lebih lanjut disebutkan sedang menari-nari di kuburan lengkap dengan sarananya seperti sesaji, *kumanak*, *kangsi sanggah cerucuk* dan lainnya seperti dalam penggalan teks berikut.

75
“...*pangigelnya dumepa-depa, angepyak angedepek, asosyan karwa sinjang: matanya lumirik, panolihnya aniwa-nengen*”

Terjemahannya

“...*ia menari dengan tangan terbuka, bertepuk-tepuk tangan, duduk di tanah dan berputar-putar, memegang kainnya. Matanya melirik bersama-sama dengan menoleh ke kanan dan ke kiri*”

Bait berikutnya menguraikan tentang tarian mistik murid-murid Walunateng Dirah adalah sebagai berikut:

118
“...*Larung andangnya kadi sang mong umahnyun dumemaka, caksunya asemu mirah , mawuda-wuda ya.*

Mure rambutnya mengarep. Gadi ⁷⁵ lumumpat-lumpat pwa denyangigel; umure kesanya mangiringin. ⁴¹ Abang nayanayasemu mangganitri. Lende mangigelnya ngijig ijig karwa kenya. Aksinya dumilah kadi bahni meh murub. Umure romanya, waksirse mangunduk-nguduk pwa ya denya umigel lewih tolih; netranya dumeling tan akedep. Mure amuringan kesanya, ⁴¹ mawudu-wudu ya. Mwang Mahesawedana umigel masuku tunggal; ya ta manungsang, meled-meled lidahnya; tangannya kadyahyun manggremuse”.

Terjemahannya:

“...Larung gerak-geriknya seperti harimau hendak menerkam; matanya kemerah-merahan dan ia bertelanjang, rambutnya terurai kemuka. Gandi menari dengan meloncat-loncat. Rambutnya terurai ke sebelah. Matanya merah seperti bunga ganitri. Lende juga menari dengan berjingkat-jingkat dan memegang kainnya. Matanya berkilat-kilat seperti api hampir menyala, dan rambutnya terurai. Waksirse juga menari dengan membungkuk-bungkuk, berulang menoleh ke kanan ke kiri; matanya menjeling tanpa berkedip. Rambutnya terurai ke sebelah dan ia bertelanjang bulat. Tarakhir menari Mahesawedana dengan berdiri pada kaki sebelah saja, lalu berjungkir, lidahnya keluar, tangannya bergerak seperti akan menggaruk”

(Pusat Dokumentasi Denpasar, 1986: 26, 27,31 dalam Wirawan, 2019:76-77).

Meperhatikan penggalan teks tersebut di atas menunjukan tentang keanekaragaman gerak-gerak dan karakter tari dari masing-masing murid Calonarang dengan ekspresi yang

menyeramkan. Mereka menari dengan gaya dan karakteristik masing-masing sebagai perujudan persembahan dan baktinya terhadap Bhatari Bhagawati. Masing-masing menunjukan ketulusan, dan kebolehan dalam menari-nari sebagai sarana untuk memohon kekuatan dan kesaktian kehadiran Dewi Jungjungannya yaitu Bhatari Bhagawati. Gerak-gerak mistik yang mereka ungkapan dapat menggetarkan spirit magis dalam suasana malam yang gelap gulita dengan disinari cahaya kunang-kunang mengundang turunnya Bhatari Bhagawati.

Menarik disimak tentang gerak-gerak tari dari para murid Walunataeng Dirah, secara historis menunjukan tari sisya yang hidup dan berkembang dalam pertunjukan Calonarang di Bali ternyata telah lahir pada zaman Airlangga pada abad ke 9. Namun secara kontekstual di Bali diyakini telah mengalami akulturasi dan inkulturasi dengan budaya lokal sehingga menjadi bentuk tari seperti yang ada dan berkembang sekarang. Gerak-gerak tersebut akan terus menjadi sumber inspirasi dan ide dari perkembangan karya-karya tari kreasi baru oleh koreografer-koreografer muda di Bali.

Ditinjau dari bentuk koreografinya tari sisya dalam pertunjukan Calonarang terutama yang biasa dipentaskan di desa Singapadu terdapat dua jenis, yaitu: pertama, bentuk tari sisya *ngelembar* yang menggunakan rias wajah masih cantik sebagai penggambaran murid-murid Walunateng Dirah sebelum gerak-gerak mistik (*ngerehan*) di kuburan. Kedua

bentuk tari siswa sebagai penggambaran murid-murid dari Walunateng Dirah ketika sedang *ngerehan*, menari-nari di kuburan dengan rias wajah masih cantik hanya rambut terurai dan menggunakan properti kain yang *merajah*. Bentuk ini digunakan dalam pertunjukan Calonarang di desa Singapadu atas dasar pertimbangan, ingin menunjukkan karakter dan suasana seram dan angker dengan menggunakan gerak-gerak dramatik dengan kekuatan teknik menari, ekspresi dan penghayatan karakter yang dibawa. Disamping itu juga ingin menunjukkan keragaman bentuk dan karakter tokoh pada saat adegan seram, angker dan menakutkan dengan memasukan tokoh-tokoh, seperti: kera. *Celuluk*, babi dan lainnya.

C. Struktur Pertunjukan Dramatari Calonarang Dalam Lakon Kautus Larung

Sebagai introduktori umumnya setiap pementasan Calonarang selalu diawali dengan menampilkan tari barong *ketet (ket)* sebagai pembukaan. Kadangkala juga ditampilkan tari telek dan tari jauk manis atau jauk keras. Kemudian tarian berikutnya adalah tari sisya *ngelembar* yang mengisahkan murid-murid Walunateng Dirah dalam suasana penuh keceriaan. Setelah semua bentuk-bentuk tari *pengelembar* selesai baru dilanjutkan dengan pementasan pokok yaitu Calonarang sesuai dengan cerita yang digunakan.

Sinopsis

Kautus Larung mengisahkan kegelisahan Walunateng Dirah menunggu kepastian pelamaran anak semata wayangnya yang bernama Ratnamengali dari Prabu Airlangga. Untuk memastikan hal itu diutuslah muridnya yang andal bernama Larung untuk menghadap Sang Raja. Larung mengemban perintah gurunya dengan senang hati dan terus mohon pamit kepada Walunateng Dirah. Yang kebetulan di Kerajaan Daha Sang Prabu sedang mengadakan sidang yang membahas tentang pembatalan pelamaran dan perkawinannya dengan Ratnamengali. Dengan alasannya adalah dicurigai ilmu hitam yang dikuasai ibunya tertular pada Ratnamengali. Larung setelah mengetahui hal itu segera

melaporkan kepada Gurunya. Mendengar laporan tersebut Walunateng Dirah seketika itu marah membara. Dan segera mengambil pustakanya yang bernama *lipyakara* memerintahkan seluruh muridnya, seperti: Weksirsa, Mahesawedana, Guyang, Lende, Lendi, Larung dan Gandiguyang untuk ikut bersama-sama pergi ke kuburan memohon anugrah Bhatari Bhagawati untuk menghancurkan kerajaan Daha. Setelah permohonan di kabulkan tidak menunggu waktu lama kerajaan Daha mengalami wabah besar (*gering agung*) banyak yang sakit dan mati.

Pembabakan

Pembabakan mengacu pada pakem atau norma-norma seni pertunjukan Calonarang klasik. Dalam lakon Kautus Larung ini dipakai tokoh Galuh yang berperan sebagai Larung. Hal itu dilakukan oleh karena dalam lakon ini tokoh Ratnamengali tidak berperan penting. Tujuannya adalah untuk mengefisienkan penari. Akan tetapi kalau ingin memakainya juga tidak apa-apa.

Babak I. Diceritakan kegalauan dan kegelisahan Walunateng Dirah menunggu kepastian pelamaran putri semata wayangnya bernama Ratnamengali dari Raja Airlangga di kerajaan Daha. Untuk memastikan hal itu diutuslah muridnya yang paling andal untuk menghadap Sang Raja yakni Larung.

Pepeson

a). Diawali keluar tokoh Condong dengan penguasaan unturnya (tembang, tari, doalog, posisi, dan ekspresi) mengacu pada pakem. Mengisahkan kegembiraan dan kebanggaanya sebagai abdi di kerajaan Dirah melayani Walunateng Dirah dan Ratnamengali.

b). Galuh berperan sebagai Larung dengan penguasaan unsur-unsur (tembang, dialog tari, koreografi, dan ekspresi) menghadap gurunya Walanateng Dirah

c). Walunateng Dirah (tembang, dialog, tari, koreografi, dan ekspresi) pertemuan antara Condong dan Larung (galuh) mengungkapkan kegelisahan dan kegalauannya tentang pelamaran anak semata wayangnya dari Raja Airlangga di kerajaan Daha. Untuk kepastian hal itu diutuslah Larung untuk menghadap Sang Raja. Larung menerima perintah itu dengan senang hati dan segera mohon pamit pada gurunya

d). Semua tokoh atau penari *out of stage*

Babak II. Di kerajaan Daha Prabu Airlangga mengadakan sidang yang membahas tentang pembatalan pelamaran dan perkawinannya dengan Ratnamengali oleh karena telah dicurigai bahwa, ilmu hitam yang dikuasi Walunateng Dirah mengalir pada Ratnamengali.

a). Tokoh penasar Punta dan Wijil (tembang, dialog, tari, posisi, dan ekspresi) menceritakan kesenangan dan

kegembiraannya sebagai abdi di kerajaan Daha. Dan juga diselingi humor-humor segar menceritakan keagungan kerajaan Daha yang diperintah oleh Prabu Airlangga.

b). Patih Madri (tembang, dialog, ekspresi, posisi, dan tari) dalam karakter gagah berdialog dengan Punta dan Wijil menceritakan bersiap-siap menghadap Sang Prabu

c). Prabu Airlangga (tembang, dialog, posisi, ekspresi, dan tari) dalam karakter gagah, wibawa, agung dan bijaksana mengadakan sidang yang membahas tentang pembatalan pelamaran dan perkawinan dengan Ratnamengali dengan alasan telah dicurigai ilmu hitam yang dikuasai Walunateng Dirah mengalir pada Ratnamengali. Untuk menyampaikan hal itu diutuslah patih Madri untuk menghadap Walunateng Dirah. Tugas tersebut diterima dengan baik oleh patih Madri kemudian mohon pamit pada Sang Raja. Larung setelah mendengar hal itu kemudian kembali menghadap Walunateng Dirah hendak melaporkan hasil keputusan Prabu Airlangga.

d). Semua tokoh *out of stage*

Babak III. Mengisahkan Walunateng Dirah marah membara setelah menerima laporan tentang pembatalan pelamaran dan perkawainan putrinya Ratnamengali dari utusan Prabu Airlangga.

a). Walunateng Dirah diiringi oleh Condong (tembang, dialog, posisi, ekspresi, dan tari)

- b). Patih Madri diiringi oleh Punta dan Wijil (tembang, dialog, posisi, ekspresi, dan tari) menghadap Walunateng Dirah melaporkan mengenai pembatalan pelamaran dan perkawinan Ratnamengali. Walunateng Dirah mendengar laporan tersebut sangat tersinggung. Patih Madri beserta Punta dan Wijil mohon pamit kepada Walunateng Dirah untuk kembali menghadap Prabu Airlangga.
- c). Patih Madri diiringi Punta dan Wijil *out of stage*
- d). Walunateng Dirah dalam keadaan marah membara setelah menerima laporan Patih Madri yang dipertegas lagi oleh Larung tentang pembatalan pelamaran dan perkawinan putrinya lalu memerintahkan seluruh muridnya menghancurkan kerajaan Daha.
- e). Weksirsa, Mahesawedana, Guyang, Lende, Lendi, Larung dan Gandiguyang (Tari, posisi, dan dialog). Menghadap gurunya.
- Walunateng Dirah pergi ke kuburan bersama seluruh murid-muridnya melakukan persembahan dengan lengkap membawa serana, seperti: sesaji, *sanggah cerucuk*, *kumanak* dan *kangsi*. Mereka menari-nari dalam bentuk mandala yang diiringi dengan musik *kumanak* dan *kangsi* yaitu, Lendi di Selatan, Larung di Utara, Guyang di Timur, dan Gandi di Barat, sedangkan Calonarang bersama dengan Weksirsa dan Mahesawedana berada di tengah. Mereka menari-nari terus dengan diiringi suara *kumanak* dan *kangsi*

dipadukan mantra-mantra saktinya di atas kuburan dan mendadak Calonarang menemukan mayat manusia yang mana ketika itu adalah hari Sabtu *Kliwon* dan mayat tersebut dihidupkan kemudian ditaruhnya dipohon *kepuh*. Namun setika itu pula kepala mayat itu dipenggal lagi yang kepalanya mental dan darahnya menyembur. Darah itu dipakai untuk mencuci rambut oleh Calonarang, ususnya dijadikan kalung, dan dagingnya di pinggang sebagai persembahan untuk Bhadari Bhagawati, para Bhuta dan penghuni kuburan. Bhadari Bhagawati menyaksikan keteguhan Calonarang dalam melakukan tarian persembahan lalu turun dengan diiringi oleh para antek-anteknya untuk memberikan *panugrahan* kepada Calonarang. Permohonan Calonarang untuk dapat membinasakan seluruh kerajaan sampai yang di dalam kerajaan dikabulkannya. Setelah dianugraahkan kekuatan dan kesaktian Calonarangpun melanjutkan menari-nari bersama para murid-muridnya di perempatan jalan, dan seketika itu penduduk Daha menjadi sakit dan mati.

f). Semua tokoh (penari) *out of stage*

Babak IV. Suasana kerajaan Daha sedang mengalami musibah besar (gering agung) banyak rakyat sakit dan mati.

a). Tokoh bondres (tembang, dialog, ekspresi, dan gerak).
Suasana humor mengundang gelak tawa penonton.

Menceritakan keadaan sedang wabah (*grubug*) banyak rakyat sakit dan mati.

- b). Celuluk merupakan anak buah Walunateng Dirah ikut melawak bersama tokoh bondres membuat perubahan suasana humor.
- c). Patih Taskara Maguna (Pandung) (tembang, dialog, posisi, dan tari). Menceritakan tentang penugasannya untuk membunuh Walunateng Dirah oleh Prabu Airlangga. Bersama Punta dan Wijil berangkat menuju Dirah.
- d). Rangda, (dialog, posisi, dan tari). Walunateng Dirah merubah wujud menjadi Rangda menunjukkan kesaktiannya dengan mengeluarkan api. Patih Taskara Maguna tidak mampu menghadapi kekuatan Walunateng Dirah lalu melarikan diri.
- e). Semua tokoh *out of stage*

Babak V; Adengan *bangke-bangkean* (mayat). Menonjolakan suasana seram, angker dan menakutkan dengan mengundang *liak*.

- a). Mayat diusung ke senter stage dan melakukan proses upacara mengenai penguburan disertai dialog-dialog dan nyanyian-nyanyian magis disertai mengundang seluruh jenis *liak* yang ada di sekitar tempat pementasan.
- b). Tokoh-tokoh sebagai pengikut Walunateng Dirah, seperti: *kera*, *celuluk*, dan lain bergerak improvisasi di sekitar stage untuk membangkitkan suasana lebih menyeramkan. Diteruskan mayat diusung ke kuburan.
- c). Pertunjukan selesai.

D. Struktur Lakon Mpu Bhahula Duta

Sinopsis

Ambisi Calonarang untuk menghancurkan kerajaan Daha terwujud sehingga membuat Prabu Airlangga tidak mampu untuk menghadapinya. Telah banyak patih andalan dan prajuritnya gugur dalam menghadapi kekuatan Calonarang bersama murid-muridnya. Segera Beliau mengadakan rapat khusus dengan seluruh para menteri, patih dan para brahmana serta orang-orang penting lainnya untuk merumuskan atas penyelesaian dari musibah yang mahadahsyat tersebut dengan cara melakukan upacara Api Puja. Melalui upacara Api Puja para bhramana atau pendeta, munculah Sang Hyang Caturbuja menitahkan agar mencari Mpu Bharadah di *Semasana* Lemah Tulis. Diutuslah Sang Kanuruhan untuk meminta pertolongan kepada Mpu Bharadah meruwat kerajaan. Mpu Bharadah menyanggupi dan segera merancang rencana untuk mengirim anaknya Mpu Bahula agar melamar dan menikahi Ratna Manggali kemudian mencuri pustaka Calonarang yang bernama *lipyakara*. Walunateng Dirah tanpa ada perasaan sedikit pun curiga lalu dengan senang hati menikahi putrinya dengan Mpu Bahula. Mpu Bahula melakukan tugasnya dengan baik pustaka itu berhasil dicuri dan diberikannya kepada Mpu Bharadah. Setelah pustaka itu dilihat Mpu Bharadah menjadi heran bahwa, pustaka itu adalah berisi ilmu suci untuk

kebaikan dan kemanusiaan, namun digunakan terbalik oleh Calonarang yaitu untuk kejahatan.

Pembabakan

Pembukaannya sama seperti struktur pepeson lakon Kautus Larung di atas yaitu diawali dengan tari barong, telek, jauk, dan sisya ngelembar.

Babak I; Mengisahkan kegembiraan Walunateng Dirah karena putrinya telah menikah dengan Mpu Bahula. Suasana kerajaan Dirah menjadi cerah semuringah dan penuh bergairah karena putrinya semata wayang telah menikah.

- a). Condong (tembang, dialog, posisi, tari) mengisahkan kegembiraannya sebagai abdi.
- b). Galuh berperan sebagai Diah Ratnamengali (tembang, dialog, koreografi. tari) menceritakan kebahagiaannya karena telah bersuami.
- c). Walunateng Dirah (tembang, dialog, posisi, tari) menceritakan kesenangan dan kebanggaannya karena perasaan kecewa dan sakit hatinya akibat pembatalan pelamaran dan perkawinan putrinya oleh Prabu Airlangga telah terobati dengan putrinya Ratnamengali telah menikah dengan Mpu Bahula. Diah Ratnamengali diikuti oleh Condong menghadap ibunya Walunateng Dirah saling mengungkapkan kebahagiaannya dan

dititahkan putrinya untuk menemui Mpu Bahula di pertamanan nan indah.

d). Semua aktor *out of stage*.

Babak II; Mengisahkan Diah Ratnamengali dengan Mpu Bahula sedang bercengkrama di taman nan indah. Suasana romantis menyelimuti dari kedua insan yang sedang merasakan indahnya pernikahan dan harumnya warna-warni bunga di sekitarnya.

a). Tokoh penasaran yaitu Punta dan Wijil (tembang, dialog, posisi, tari) menceritakan kegembiraannya sebagai abdi Mpu Bahula

b). Tokoh Mantri berperan sebagai Mpu Bahula (tembang, dialog, posisi, tari). Mpu Bahula dengan Punta dan Wijil menceritakan tentang keangkeran, dan seramnya suasana di kerajaan Dirah dan memikirkan rencana serta siasat untuk dapat mencuri lontar Walunateng Dirah yang bernama *lipyakara*.

c). Ratnamengali diiringi abdi Condong mendekati Mpu Bahula. Pertemuan mereka berdua bagaikan Dewa Semara dengan Dewi Ratih merupakan pertemuan yang serasi dan harmonis seolah-olah taman Sriwidari yang indah di Kahyangan turun di jagat raya. Diah Ratnamengali tanpa ciruga sedikit pun dengan siasat Mpu Bahula untuk bisa menjalankan misinya mencuri pustaka sakti Walunateng Dirah. Melalui rayuan yang

memikat akhirnya Ratnamengali memberitahukan tempat pustaka sakti Ibunya. Pada suatu malam yang gelap gulita dan sangat angker Mpu Bahula berhasil mencuri pustaka saktinya Walunateng Dirah. Hal itu dilaporkan oleh Ratnamengali kepada Ibunya. Seketika itu pula Walunateng Dirah marahnya memuncak dan telah diketahuinya bahwa, hal itu adalah siasat Prabu Airlangga,

d). Semua tokoh *out of stage*

Babak III; mengisahkan kemurkaan Walunateng Dirah karena pustakanya telah dicuri oleh Mpu Bahula.

a). Walunateng Dirah pergi ke kuburan bersama seluruh murid-muridnya melakukan persembahan dengan lengkap membawa serana, seperti: sesaji, *sanggah cerucuk*, *kumanak* dan *kangsi*. Mereka menari-nari dalam bentuk mandala yang diiringi dengan musik *kumanak* dan *kangsi* yaitu, Lendi di Selatan, Larung di Utara, Guyang di Timur, dan Gandi di Barat, sedangkan Calonarang bersama dengan Weksirsa dan Mahesawedana berada di tengah. Mereka menari-nari terus dengan diiringi suara *kumanak* dan *kangsi* dipadukan mantra-mantra saktinya di atas kuburan dan mendadak Calonarang menemukan mayat manusia yang mana ketika itu adalah hari Sabtu *Kliwon* dan mayat tersebut dihidupkan kemudian ditaruhnya dipohon *kepuh*. Namun setika itu pula kepala mayat itu dipenggal lagi yang kepalanya mental dan darahnya

menyebur. Darah itu dipakai untuk mencuci rambut oleh Calonarang, ususnya dijadikan kalung, dan dagingnya di pinggang sebagai persembahan untuk Bhatari Bhagawati, para Bhuta dan penghuni kuburan. Bhatari Bhagawati menyaksikan keteguhan Calonarang dalam melakukan tarian persembahan lalu turun dengan diiringi oleh para antek-anteknya untuk memberikan *panugrahan* kepada Calonarang. Permohonan Calonarang untuk dapat membinasakan seluruh kerajaan sampai yang di dalam kerajaan dikabulkannya. Setelah dianugraahkan kekuatan dan kesaktian Calonarang pun melanjutkan menari-nari bersama para murid-muridnya di perempatan jalan, dan seketika itu penduduk Daha menjadi sakit dan mati.

b). Semua penari *out of stage*

Babak IV; Suasana kerajaan Daha sedang mengalami musibah besar (*gering agung*) banyak rakyat sakit dan mati.

a). Tokoh bondres (tembang, dialog, posisi, dan gerak). Suasana humor mengundang gelak tawa penonton. Menceritakan keadaan sedang wabah (*grubug*) banyak rakyat sakit dan mati.

b). Celuluk merupakan anak buah Walunateng Dirah ikut melawak bersama tokoh bondres membuat perubahan suasana humor.

c). Patih Taskara Maguna (Pandung) (tembang, dialog, posisi, dan tari). Menceritakan tentang penugasannya untuk membunuh Walunateng Dirah oleh Prabu Airlangga. Bersama Punta dan Wijil berangkat menuju Dirah.

d). Rangda, (dialog, posisi, dan tari). Walunateng Dirah merubah wujud menjadi Rangda menunjuka kesaktiannya dengan mengeluarkan api. Patih Taskara Maguna tidak mampu menghadapi kekuatan Walunateng Dirah lalu melarikan diri.

e). Semua tokoh *out of stage*

Babak V; Adengan *bangke-bangkean* (mayat). Menonjolakan suasana seram, angker dan menakutkan dengan mengundang *liak*.

a). Mayat diusung ke senter *stage* dan melakukan proses upacara mengenai penguburan disertai dialog-dialog dan nyanyian-nyanyian magis disertai mengundang seluruh jenis *liak* yang ada di sekitar tempat pementasan.

b). Tokoh-tokoh sebagai pengikut Walunateng Dirah, seperti: kera, celuluk, dan lain bergerak improvisasi di sekitar stage dengan memanfaatkan dekorasi seperti: *punyan gedang* (pohon pepaya) dan *punyan bingin* (pohon beringin) untuk membangkitkan suasana lebih menyeramkan. Diteruskan mayat diusung ke kuburan.

c). Pertunjukan selesai.

E. Struktur Lakon Ngeseng Waringin

Sinopsis

Setelah pustaka sakti *lipyakara* milik Walunataeng Dirah berhasil dicuri oleh Mpu Bahula dan diserahkan kepada Mpu Bharadah. Begitu dipelajari Mpu Bharadah menjadi heran bahwa, pustaka itu adalah berisi ilmu suci untuk kebaikan dan kemanusiaan, namun digunakan terbalik oleh Calonarang yaitu untuk kejahatan. Mpu Bharadah melanjutkan tugasnya dan di perjalanan menemukan orang sakit dan mati. Orang-orang yang telah mati dapat dihidupkan oleh Mpu Bharadah sedangkan mayat yang sudah membusuk dan rusak tidak dapat dihidupkan, hanya diruwat untuk mendapatkan sorga.

Di tengah perjalanan Mpu Bharadah juga dihadap oleh Weksirsa dan Mahesawedana yang memohon untuk diruwat karena menyesal telah terlibat dalam bencana yang dilakukan oleh Calonarang. Tetapi Mpu Bharadah tidak bisa melakukannya kecuali mereka diruwat oleh Calonarang terlebih dahulu. Mpu Bharadah menyarankan Walunataeng Dirah agar menghentikan perbuatan yang tidak berprikemanusiaan itu karena sudah sangat banyak orang yang sakit dan mati. Namun Walunataeng Dirah tidak menghendak dan menantang untuk mengadu kekuatan. Mpu Bharadah menerima tantangan tersebut dengan baik namun dengan persyaratan barang siapa yang

bisa membakar pohon beringin dan menghidupkannya itulah yang menang. Dan begitu juga sebaliknya barang siapa yang tidak bisa menghidupkan harus mengakui kalah.

Pertempuran terjadi dengan sengit dan seru antara Calonarang dengan Mpu Bharadah. Masing-masing menggunakan kesaktianya dan kedikdayaannya yang keduanya saling menyerang dan membalas sehingga terjadi pertempuran hebat dan dahsyat. Ketika sampai pada pertarungan puncak Mpu Bharadah mampu membakar pohon beringin dan menghidupkannya sedangkan Walunateng Dirah mampu membakar namun tidak bisa menghidupkannya. Akhirnya Walunateng Dirah mengakui kekalahan

Pembabakan

Pembabakan mengacu pada pakem atau norma-norma seni pertunjukan Calonarang klasik. Sama seperti struktur pertunjukan pada lakon-lakon sebelumnya. Dalam lakon Ngeseng Waringin sama diawali dengan pembukaan yaitu: tari barong, telek, jauk, dan sisya *ngelembar*.

Babak I; Mengisahkan kemarahan Walunateng Dirah semakin menjadi-jadi. Perjuangannya belum dianggap selesai sebelum dapat membunuh Prabu Airlangga. Serangan demi serangan terus dilakukan sehingga kerajaan Daha menjadi luluh lantah, porakporanda dengan kedahsyatan Walunateng Dirah berserta murid-muridnya.

Pepeson

- a). Diawali keluar tokoh Condong dengan unsur tembang, tari, doalog mengacu pada pakem. Mengisahkan kegembiraan dan kebanggaanya sebagai abdi di kerajaan Dirah melayani Walunateng Dirah dan Ratnamengali.
- b). Galuh berperan sebagai Ratnamengali (tembang, dialog, posisi, dan tari) menghadap ibunya Walanateng Dirah
- c). Walunateng Dirah (tembang, dialog, posisi, dan tari) pertemuan antara Condong dan Galuh mengungkapkan kemarahannya dan mengatur siasat untuk serang berikut yang lebih dahsyat.
- d). Semua tokoh atau penari ***out of stage***

Babak II; Dikisahkan di Smesana Lemah Tulis Mpu Bharadah setelah mempelajari pustaka sakti *lipyakara* milik Walunateng Dirah diketahuinya kekuatan dan kelemahan dari Walunateng Dirah dan menyusun siasat untuk mengalahkannya.

- a). Tokoh penasar Punta dan Wijil (tembang, dialog, posisi, dan tari) menceritakan kesenangan dan kegembiraannya sebagai abdi kepada Mpu Bharadah. Dan juga diselingi humor-humor segar menceritakan kesucian, kemagisan dan kereligiusan pesraman smasana Lemah Tulis.

b). Mpu Bharadah (tembang, dialog, posisi, dan tari) dalam karakter bijaksana dan magis religius berdialog dengan Punta dan Wijil menceritakan bersiap-siap menghadapi Walunateng Dirah

c). Semua tokoh *out of stage*

Babak III; Walunateng Dirah diiringi oleh Condong, dan seluruh murid-muridnya melakukan serangan habis-habisan sehingga kerajaan Daha hancur (tembang, dialog, dan tari)

d). Walunateng Dirah bersama seluruh muridnya Weksirsa, Mahesawedana, Guyang, Lende, Lendi, Larung dan Gandiguyang (tembang, tari dan dialog). Menghadap gurunya. Walunateng Dirah pergi ke kuburan bersama seluruh murid-muridnya melakukan persembahan dengan lengkap membawa serana, seperti: sesaji, *sanggah cerucuk*, *kumanak* dan *kangsi*. Mereka menari-nari dalam bentuk mandala yang diiringi dengan musik *kumanak* dan *kangsi* yaitu, Lendi di Selatan, Larung di Utara, Guyang di Timur, dan Gandi di Barat, sedangkan Calonarang bersama dengan Weksirsa dan Mahesawedana berada di tengah. Mereka menari-nari terus dengan diiringi suara *kumanak* dan *kangsi* dipadukan mantra-mantra saktinya di atas kuburan dan mendadak Calonarang menemukan mayat manusia yang mana ketika itu adalah hari Sabtu *Kliwon* dan mayat tersebut dihidupkan kemudian ditaruhnya dipohon *kepuh*. Namun setika itu pula kepala mayat itu dipenggal lagi yang kepalanya mental

dan darahnya menyembur. Darah itu dipakai untuk mencuci rambut oleh Calonarang, ususnya dijadikan kalung, dan dagingnya di pinggang sebagai persembahan untuk Bhatari Bhagawati, para Bhuta dan penghuni kuburan. Bhatari Bhagawati menyaksikan keteguhan Calonarang dalam melakukan tarian persembahan lalu turun dengan diiringi oleh para antek-anteknya untuk memberikan *panugrahan* kepada Calonarang. Permohonan Calonarang untuk dapat membinasakan seluruh kerajaan sampai yang di dalam kerajaan dikabulkannya. Setelah dianugrahan kekuatan dan kesaktian Calonarangpun melanjutkan menari-nari bersama para murid-muridnya di perempatan jalan, dan seketika itu penduduk Daha menjadi sakit dan mati.

f). Semua tokoh (penari) *out of stage*

Babak IV; Suasana kerajaan Daha sedang mengalami musibah besar (*gering agung*) banyak rakyat sakit dan mati.

a). Tokoh bondres (tembang, dialog, dan gerak). Suasana humor mengundang gelak tawa penonton. Menceritakan keadaan sedang wabah (*grubug*) banyak rakyat sakit dan mati.

b). Celuluk merupakan anak buah Walunateng Dirah ikut melawak bersama tokoh bondres membuat perubahan suasana humor.

c). Patih Taskara Maguna (Pandung) (tembang, dialog, posisi, dan tari). Menceritakan tentang penugasannya untuk membunuh Walunateng Dirah oleh Prabu Airlangga. Bersama Punta dan Wijil berangkat menuju Dirah.

d). Rangda, (dialog, posisi, dan tari). Walunateng Dirah merubah wujud menjadi Rangda menunjukkan kesaktiannya dengan mengeluarkan api. Patih Taskara Maguna tidak mampu menghadapi kekuatan Walunateng Dirah lalu melarikan diri.

e). Mpu Bharadah menyarankan Walunateng Dirah agar menghentikan perbuatan yang tidak berprikemanusiaan itu karena sudah sangat banyak orang yang sakit dan mati. Namun Walunateng Dirah tidak mengindahkan dan menantangnya untuk mengadu kekuatan. Mpu Bharadah menerima tantangan tersebut dengan baik namun dengan persyaratan barang siapa yang bisa membakar pohon beringin dan menghidupkannya itulah yang menang. Dan begitu juga sebaliknya barang siapa yang tidak bisa menghidupkan harus mengakui kalah.

f). Pertempuran terjadi dengan sengit dan seru antara Calonarang dengan Mpu Bharadah. Masing-masing menggunakan kesaktiannya dan kedikdayaannya yang keduanya saling menyerang dan membalas sehingga terjadi pertempuran hebat dan dahsyat. Ketika sampai pada pertarungan puncak Mpu Bharadah mampu

membakar pohon beringin dan menghidupkannya
sedangkan Walunateng Dirah mampu membakar

g). Semua tokoh *out of stage*

Babak V; Adengan *bangke-bangkean* (mayat). Menonjolakan suasana seram, angker dan menakutkan dengan mengundang *liak*.

a). Mayat diusung ke senter *stage* dan melakukan proses upacara mengenai penguburan disertai dialog-dialog dan nyanyian-nyanyian magis disertai mengundang seluruh jenis *liak* yang ada di sekitar tempat pementasan.

b). Tokoh-tokoh sebagai pengikut Walunateng Dirah, seperti: kera, celuluk, dan lain bergerak improvisasi di sekitar *stage* dengan memanfaatkan dekorasi seperti: pohon beringin, pohon pepaya dan lainnya untuk membangkitkan suasana lebih menyeramkan. Diteruskan mayat diusung ke kuburan.

c). Pertunjukan selesai.

F. Struktur Lakon Katundung Ratnamengali

Sinopsis

Lakon ini adalah salah satu bentuk lakon karangan yang tidak terdapat dalam teks lontar Calonarang. Namun lakon ini cukup digemari oleh kalangan seniman dan masyarakat penonton di Bali. Secara dramatik lakon karangan ini memiliki konflik yang menarik dan memiliki daya tarik tersendiri. Sehingga berdasarkan perkembangan seni pertunjukan Calonarang di Bali lakon ini cukup sering dipentaskan. Berikut sinopsisnya adalah sebagai berikut.

Alangkah senangnya Walunateng Dirah setelah putri semata wayangnya yang bernama Ratnamengali disunting oleh Prabu Airlangga menjadi prameswari Kerajaan Daha. Paling tidak status sosialnya sudah mulai cerah, imagenya sebagai ratu sihir, janda tua penekun ilmu hitam sudah mulai memudar. Sang putri Ratnamengalipun terpancar sinar kebahagiaan dalam wajahnya yang anggun, nan agung. Akan tetapi bagi rakyat Daha adalah sangat berbeda, rasa kekwatiran dan ketakutanya selalu menghantui pikirannya. Mereka tetap memantapkan pikirannya bahwa Ratna Manggali akan membawa bencana dalam kehidupannya. Rasa curiga tetap ada dalam pikirannya bahwa, Ratnamengali adalah seorang putri ratu sihir akan menular kepadanya. Rasa kecemasan seluruh rakyat Daha tidak bisa dibendung, akhirnya menghadap kepada Sang Raja Airlangga dan mengajukan protes keras agar Ratnamengali dikembalikan

dan diserahkan kepada ibunya si janda sihir itu. Hal itu mereka lakukan tidak hanya sekali bahkan berkali-kali.

Prabu Airlangga adalah seorang raja yang arif bijaksana baginya suara rakyat adalah suaranya Tuhan, maka tidak berselang lama diprintahkalah patih Madri untuk mengembalikan Ratnamengali kepangkuan ibunya si janda sihir itu. Ratnamengali tangannya diikat dan ditarik ditundung (diusir) dikembalikan ke rumahnya. Walunateng Dirah menghadapi kenyataan itu menjadi marah bagaikan dewi Durga sedang memurti yang siap memakan mangsanya. Seketika itu bersama murid-muridnya pergi ke kuburan memohon kepada Bhatari Bhagawati agar diberikan anugrah untuk dapat membumianguskan kerajaan Daha dan sekaligus membunuh Prabu Airlangga. Ia mengerahkan seluruh murid-muridnya dan seluruh kekuatan dan kesatiannya agar kerajaan Daha hangus hanya sekejap. Sebagai pembalasan dendamnya mereka menyebarkan wabah penyakit keseluruh wilayah kerajaan Daha. Sehingga Prabu Airlangga beserta seluruh prajurit, mahapatih serta pasukan andalnya kewelahan menghadapinya.

Pembabakan

Pembukaannya sama seperti struktur pepeson lakon kautus Larung di atas yaitu diawali dengan tari barong, telek, jauk, dan sisya *ngelembar*.

Babak I; Mengisahkan kegembiraan walunateng Dirah karena putrinya semata wayangnya telah menikah menjadi prameswari di kerajaan Daha. Suasana kerajaan Dirah menjadi cerah semuringah dan penuh bergairah karena putrinya sematang wayang telah menikah dengan Prabu Airlangga.

a) Condong (tembang, dialog, posisi, tari) mengisahkan kegembiraannya sebagai abdi.

b).Walunateng Dirah (tembang, posisi, dialog, tari) menceritakan kesenangan dan kebanggaannya karena putrinya Ratnamengali telah menikah dengan Prabu Airlangga. Walunateng Dirah diiringi oleh abdinya Condong saling mengungkapkan kebahagiaannya dan selalu berdoa agar putrinya mendapatkan kebahagiaan dan selalu berada dalam lindungan *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*/Tuhan.

c). Semua aktor ***out of stage***.

Babak II; Mengisahkan kekalutan Sang Prabu Airlangga karena menghadapi protes rakyatnya atas pernikahannya dengan putri janda sihir yakni Walunateng Dirah. Protes

rakyatnya disebabkan oleh karena dicurigai Ratnamengali telah tertular dengan ilmu hitam ibunya.

a). Tokoh penasaran yaitu Punta dan Wijil (tembang, posisi, dialog, tari) menceritakan kegembiraannya sebagai abdi di kerajaan Daha melayani junjungannya Sang Prabu Airlangga yang arif dan bijaksana.

b). Tokoh Mantri berperan sebagai patih Madri (tembang, dialog, posisi, tari) dengan Punta dan Wijil menceritakan tentang suasana di kerajaan Daha sangat kalut setelah Sang Prabu menikah dengan Ratnamengali. Rakyat protes agar Ratnamengali dikembali ke rumahnya karena dicurigai memiliki ilmu hitam.

c). Sang Prabu Airlangga memerintahkan dengan tegas patih Madri untuk mengembalikan Ratnamengali ke rumahnya. Patih Madripun segera melakukan tugas dan langsung mengikat tangan Ratnamengali dan ditariknya keluar dari istana

d). Semua tokoh *out of stage*

Babak III; mengisahkan kemurkaan Walunateng Dirah karena putrinya dikembalikan kepadanya dan diperlakukan tidak manusiawi langsung naik darah. Murkanya memuncak bagaikan Dewi Durga memurti yang siap memakan mangsanya.

a). Walunateng Dirah pergi ke kuburan bersama seluruh murid-muridnya melakukan persembahan dengan lengkap membawa serana, seperti: sesaji, *sanggah cerucuk*, *kumanak* dan *kangsi*. Mereka menari-nari dalam bentuk mandala yang diiringi dengan musik *kumanak* dan *kangsi* yaitu, Lendi di Selatan, Larung di Utara, Guyang di Timur, dan Gandi di Barat, sedangkan Calonarang bersama dengan Weksirsa dan Mahesawedana berada di tengah. Mereka menari-nari terus dengan diiringi suara *kumanak* dan *kangsi* dipadukan mantra-mantra saktinya di atas kuburan dan mendadak Calonarang menemukan mayat manusia yang mana ketika itu adalah hari Sabtu *Kliwon* dan mayat tersebut dihidupkan kemudian ditaruhnya dipohon *kepuh*. Namun setika itu pula kepala mayat itu dipenggal lagi yang kepalanya mental dan darahnya menyembur. Darah itu dipakai untuk mencuci rambut oleh Calonarang, ususnya dijadikan kalung, dan dagingnya di pinggang sebagai persembahan untuk Bhatari Bhagawati, para Bhuta dan penghuni kuburan. Bhatari Bhagawati menyaksikan keteguhan Calonarang dalam melakukan tarian persembahan lalu turun dengan diiringi oleh para antek-anteknya untuk memberikan *panugrahan* kepada Calonarang. Permohonan Calonarang untuk dapat membinasakan seluruh kerajaan sampai yang di dalam kerajaan dikabulkannya. Setelah dianugraahkan kekuatan dan kesaktian Calonarangpun melanjutkan menari-nari

bersama para murid-muridnya di perempatan jalan, dan seketika itu penduduk Daha menjadi sakit dan mati.

b). Semua penari **out of stage**

Babak IV; Suasana kerajaan Daha sedang mengalami musibah besar (*gering agung*) banyak rakyat sakit dan mati.

a). Tokoh bondres (tembang, dialog, posisi, dan gerak). Suasana humor mengundang gelak tawa penonton. Menceritakan keadaan sedang wabah (*grubug*) banyak rakyat sakit dan mati.

b). Celuluk merupakan anak buah Walunateng Dirah ikut melawak bersama tokoh bondres membuat perubahan suasana humor.

c). Patih Taskara Maguna (Pandung) (tembang, dialog, posisi, dan tari). Menceritakan tentang penugasannya untuk membunuh Walunateng Dirah oleh Prabu Airlangga. Bersama Punta dan Wijil berangkat menuju Dirah.

d). Rangda, (dialog, posisi, dan tari). Walunateng Dirah merubah wujud menjadi Rangda menunjuka kesaktiannya dengan mengeluarkan api. Patih Taskara Maguna tidak mampu menghadapi kekuatan Walunateng Dirah lalu melarikan diri.

e). Semua tokoh **out of stage**

Babak V; Adengan *bangke-bangkean* (mayat). Menonjolakan suasana seram, angker dan menakutkan dengan mengundang *liak*.

- a). Mayat diusung ke senter stage dan melakukan proses upacara mengenai penguburan disertai dialog-dialog dan nyanyian-nyanyian magis disertai mengundang seluruh jenis *liak* yang ada di sekitar tempat pementasan.
- b). Tokoh-tokoh sebagai pengikut Walunateng Dirah, seperti: *kera*, *celuluk*, dan lain bergerak improvisasi di sekitar stage dengan memanfaatkan dekorasi seperti: *punyan gedang* (pohon pepaya) dan *punyan bingin* (pohon beringin) untuk membangkitkan suasana lebih menyeramkan. Diteruskan mayat diusung ke kuburan.
- c). Pertunjukan selesai.

BAB VI

Teks dan Konteks Di Balik Seni Pertunjukan Dramatari Gambuh

Dramatari Gambuh tergolong kesenian klasik yang tersirat kuat nilai-nilai budaya lokal dan spiritual yang terikat ketat pula dengan norma-norma formalistis istana atau keraton. Secara historis dramatari Gambuh telah mendapatkan perhatian, pembinaan dan pengayoman, dari kaum bangsawan kerajaan sehingga pada zaman feodalisme tinggi dramatari gambuh merupakan kesenian istana atau milik kaum bangsawan. Hal itu sangat jelas indikatornya bahwa setiap istana atau puri di Bali terdapat salah satu bangunan yang disebut dengan *bale pegambuhan* sebagai bukti sejarah bahwa gambuh adalah milik raja. Sebagai kesenian milik istana dramatari gambuh secara sosiokultural masyarakat Bali diposisikan atau memiliki status istimewa apabila dibandingkan dengan bentuk-bentuk kesenian yang lain.

Berdasarkan bentuk pertunjukannya dramtari gambuh memiliki unsur-unsur artistik yang paling lengkap sehingga

ia layak disebut sebagai seni pertunjukan total teater. Dikatakan demikian oleh karena di dalam dramatari gambuh terdapat unsur-unsur tari, tembang (nyanyi), dialog, koreografi, musik, seni sastra dan lainnya. Secara visual sangat jelas menunjukkan bahwa, dramatari gambuh adalah kesenian yang bersumber dari tradisi besar oleh karena dalam bentuk pertunjukannya memakai kostum yang serba mewah, koreografi yang ketat, pakem-pakem atau norma-norma yang mengikat kuat, dan nilai-nilai filosofi yang tinggi.

Memperhatikan dari begitu kuat dan ketatnya pakem-pakem atau norma-norma yang ada dalam dramatari gambuh menunjukkan bahwa, untuk menjadi penari (*pregina*) dan pemusik (*penabuh*) atau *sekee* gambuh dibutuhkan penguasaan teknik menari, menabuh, vokal, menembang, koreografi yang tinggi. Tidak cukup sampai disitu tanpa diikuti penguasaan nilai-nilai sastra, filosofi, teologi dan pengalaman pentas yang luas akan tidak mungkin dapat membuat pertunjukan dramatari gambuh yang berkualitas.

30 Ketika pemerintahan Dalem Waturenggong yang pusat kerajaannya berada di Gelgel pada tahun 1416-1550 kehidupan seni, budaya, dan agama mendapat perhatian sangat besar sehingga mengalami perkembangan yang sampai pada puncaknya. Seni pertunjukan difungsikan sebagai sarana ritual keagamaan menjadi perhatian yang sangat baik dari Sang Raja. Dramatari gambuh merupakan kesenian keraton yang paling bermutu menjadi pertunjukan yang prestisius pada zaman itu. 23 Dalam buku *Overzicht Van Dans*

en tooneel in Bali (Walter Spies dan R. Goris 1937) disebutkan bahwa gambuh oertype van alle tooneel on alle muziek (asal atau sumber dari drama dan gambelan yang ada di Bali). Dramatari gambuh berpengaruh sangat besar terhadap perkembangan kesenian yang lain di Bali menjadi sumber atau menjadi ibu yang melahirkan tarian-tarian berikutnya.

Eksistensi dramatari gambuh sebagai kesenian klasik telah melalui perjalanan sejarah yang cerah dengan kehadirannya yang dapat hidup dan berkembang sampai sekarang merupakan proses formalistis istana yang telah mengkrstal dari berbagai zaman. Sebagai bagian dari kebudayaan Bali yang bertautan dengan kemanusiaan dramatari gambuh selalu tegar, bergetar, dan mekar sepanjang zaman. Berdasarkan bobot, daya pikat dan predikat yang disandangnya, tidaklah berlebihan bahwa banyak para peneliti memberikan sebutan kepada dramatari gambuh sebagai sumber mata air dari seluruh seni pertunjukan yang ada di Bali. Hal itu disebabkan disamping bernilai tinggi dan juga yang tidak kalah pentingnya adalah telah tercatat di dalam teks kuno yang disebut dengan lontar Dharma Pagambuhan.

Kecerdasan dan luhurnya para leluhur orang Bali yang telah menuliskan dramatari gambuh ke dalam lontar dharma pagambuhan sungguh merupakan pemikiran yang sangat bijak dan mulia. Secara kontekstual teks lontar dharma pagambuhan memiliki fungsi dan makna:

Pertama, dalam perspektif pelestarian lontar tersebut berfungsi sangat penting untuk menjaga kehidupan dan perkembangan serta keberlanjutan dramtarai gambuh didalam menghadapi dahsyatnya pengaruh globalisasi seperti sekarang ini.

Kedua, lontar dharma pagambuhan memiliki fungsi dan makna penting bagi seniman, budayawan, sejarawan, agamawan, cendikiawan bahkan seluruh masyarakat baik formal maupun informal di dalam memahami dramatari gambuh secara mendalam.

Ketiga, khusus bagi seniman seni pertunjukan lontar ini sangat penting sebagai landasan, acuan, pedoman dan sumber pembelajaran dalam memperdalam di bidang seni pertunjukan Bali.

Keempat, sangat penting juga fungsinya untuk meningkatkan dan meneguhkan keyakinan personal sebagai seniman seni pertunjukan sehingga lebih percaya diri ketika tampil di atas panggung, disamping keyakinan terhadap nilai-nilai spiritualitas yang terdapat dalam lontar tersebut.

Kelima, lontar dharma pagambuhan memiliki makna penting sebagai khasanah budaya warisan leluhur yang adi luhung. Keenam, lontar dharma pagambuhan merupakan karya sastra yang bermutu tinggi sebagai sumber ilmu pengetahuan yang tidak hanya memuat tentang tuntunan berkesenian namun sangat kuat mengandung nilai-nilai

spiritual yang dapat dijadikan pedoman dalam kehidupan sehari-hari.

A. Lontar Dharma Pagambuhan

Seperti yang dibahas dalam bab terdahulu bahwa, keberadaan lontar-lontar di Bali bersifat esoterik yang hanya bisa dilihat dan dibaca oleh orang-orang tertentu, dan pada saat hari-hari menurut dewasa atau hari baik dalam hitungan kalender tradisional Bali, yang dikenal dengan istilah *aywe wera*. Istilah yang menjadi stigma ini membuat teks lontar-lontar termasuk lontar dharma pagambuhan di Bali sulit untuk dipelajari dan dipahami. Jangan saja dipelajari dilihat pun dilarang dengan berbagai dalih, apabila membaca sebuah lontar tanpa mempersiapkan diri dengan matang secara *sekala* dan *niskala* akan menjadi *kepongoran* atau terkutuk (disalahkan dan dihukum oleh Tuhan) bahkan bisa menjadi gila. Bayang-bayang stigma tersebut membuat teks lontar-lontar di Bali menjadi sakral, *tenget* dan kramat yang membuat masyarakat menjadi ambigu. Satu sisi nilai-nilai spriritual dan kemanusiaan yang tersirat di dalamnya memiliki fungsi dan makna penting bagi kehidupan masyarakat yang dapat dijadikan pedoman dalam kehidupan sehari-hari. Namun di sisi lain dirahasiakan yang tidak bisa dipelajari untuk masyarakat. Hal inilah yang membuat lontar dharma pagambuhan menghilang sangat lama bahkan sangat sulit diketemukan di Bali.

Lontar dharma pagambuhan tersirat kuat dan sangat bermanfaat, yang tidak hanya bagi seniman-seniman yang menekuni dramatari gambuh itu sendiri, namun juga para

seniman seni pertunjukan yang lain. Nilai-nilai kemanusiaan yang termuat di dalam lontar tersebut merupakan warisan leluhur yang telah menjadi bagian dari kebudayaan semestinya harus diwariskan kepada generasi berikutnya untuk dapat dijadikan media pembelajaran sebagai membentuk karakter yang berbudi luhur. Akan tetapi dirahasiakan. Ironis sekali, para seniman seni pertunjukan khususnya seniman dramatari gambuh tidak ada seorang pun yang tahu tentang lontar dharma pagambuhan. Jangan saja tahu, melihat pun tidak pernah seperti yang dikatakan oleh salah seorang seniman gambuh yang ada di banjar Apuan desa Singapadu yang bernama I Ketut Mudji sebagai berikut:

.....dije bapa nawang lontar keketo anak sing taen nepukin. Nak sing dadi ngawag-ngawak maca lontar nak tenget, nyen bisa kepongoran. Sakewala bapa yan ningehang satuan anak linsir-linsir mula ade kone lontar ane meadan dharma pagambuhan. Sebilang gambuhe ngigel state nganuti uger-uger pegambuhan, ngango upakara lan upacara apang selamat di peigelan.

Terjemahan:

....dimana bapak tahu lontar seperti itu orang tidak pernah melihatnya. Orang tidak boleh sembararangan membaca lontar karena sakral dan kramat, nanti disalahkan oleh Tuhan. Tetapi kalau bapak mendengar cerita-cerita para tetua memang katanya ada yang bernama lontar dharma pagambuhan. Setiap group gambuhnya pentas selalu mengikuti norma-norma dan pakem-pakem pegambuhan,

menggunakan sarana upakara dan upacara agar selamat dalam pementasan.

Seperti yang dikatakan bapak Muji di atas jelas menunjukan, sangat sulit untuk mengetahui tentang lontar dharma pagambuhan di Bali. Sebagian besar seniman gambuh hanya mendengar namanya saja tentang lontar tersebut tetapi tidak tahu dan tidak pernah melihat wujudnya. Mereka hanya melanjutkan tata krama, etika, estetika dan tradisi yang telah diwariskan dari leluhur tentang gambuh. Gambuh diyakini oleh mereka adalah salah satu seni pertunjukan tradisional Bali yang bermutu tinggi dan diikat norma-norma budaya lokal Bali yang sangat ketat. Seperti yang dikatakan lebih lanjut oleh seorang seniman gambuh dari banjar Pekandelan, desa Batuan, kecamatan Sukawati, kabupaten Gianyar adalah bernama I Ketut Wirtawan adalah sebagai berikut:

...maaf ya, saya tidak tahu dan tidak pernah melihat yang namanya lontar dharma pagambuhan. Tetapi saya yakin itu ada. Berdasarkan pengalaman saya sebagai penekun gambuh yang telah diwariskan oleh kakek saya bernama I Nyoman Kakul ke ayah saya yang bernama I Ketut Kantor dan dari ayah ke saya selalu ditekankan kalau menari gambuh jangan menyimpang dari uger-uger. Karena gambuh memiliki peraturan sangat ketat seperti: gerak, musik, tembang, koreografi, dialog, karakter, kostum dan lainnya yang berkaitan dengan pertunjukannya harus diikuti, jangan dilanggar karena semuanya itu ada dasarnya dan ada katanya lontar yang menyebutkan hal itu yang namanya

lontar dharma pagambuhan. Tetapi tidak pernah diperlihatkan dan saya pun tidak menuntut hal itu karena katanya aywa wera atau tidak boleh.

Menarik disimak apa yang dikatakan oleh bapak I Ketut Wirtawan tersebut di atas. Istilah *aywe wera* menjadi alasan stigma dalam mempelajari tentang lontar dharma pagambuhan yang ada di Bali. Bapak Ketut Wirtawan salah satu pewaris seni petopengan dan pagambuhan dari Bapak I Nyoman Kakul adalah seorang seniman legendaris Bali yang namanya telah tersohor baik di tingkat regional, nasional, maupun internasional. Sebagai maestro dramatari gambuh diyakini tahu dan memahami tentang lontar tersebut, akan tetapi karena istilah *aywa wera* yang menghantui dan ditakutkan akan berdampak besar terhadap anak cucu dan murid-muridnya maka menjadi dirahasiakan.

Data tersebut di atas menunjukkan seperti apa yang disebutkan oleh Ibu N.L.N Suasthi Widjaya Bandem adalah memang benar. Lontar tersebut telah lama menghilang dan sangat sulit diketemukan di Bali. Kurang perhatiannya masyarakat Bali terutama para seniman terhadap lontar tersebut membuatnya terlantar yang sulit dilacak keberadaannya. Lembaga-lembaga formal maupun informal sebagai pemegang kebijakan yang berkaitan dengan pelestarian dan pengembangan nilai-nilai budaya lokal kurang memperhatikan hal itu sehingga lontar tersebut tidak terurus. Ahli-ahli kesusastraan terutama sastra Bali yang

berkompeten di bidang lontar masih sangat sedikit sampai jelajahnya ke dalam lontar tersebut.

Masih beruntung bahwa, para seniman di Bali walaupun tidak tehu isi bahkan tidak pernah melihat wujud lontar itu, namun telah melakoni tata cara, tata krama, etika, estetika tentang fungsi dan makna dari lontar dharma pagambuhan pada setiap aktivitas dan kreativitas berkesenian khususnya seni pertunjukan. Mereka melaksanakan seperti yang diisyaratkan dalam lontar dharma pagambuhan melalui guru-guru, sesepuh dan seniman-seniman pendahulunya. Sistem upakara dan upacara yang berhubungan dengan seni pertunjukan di Bali telah menjadi tradisi sesuai dengan apa yang tersirat di dalam lontar dharma pagambuhan, yangmana mereka lakukan secara praktik langsung yang disebut dengan *gugon tuwon*.

B. Teks Lontar Dharma Pagambuhan dan Terjemahannya

Uraian ini mengutip dari tulisan Ibu N.L.N Suasthi Widjaya Bandem (2012:5) dalam bukunya yang berjudul “Dharma Pagambuhan”. Suasthi Widjaya Bandem mengatakan bahwa, lontar dharma pagambuhan didapatkan melalui proses yang sangat panjang dan melalahkan. Berdasarkan penelitian baik dalam studi perpustakaan sebagai data skunder maupun melalui studi lapangan sebagai data primer akhirnya lontar ini diketemukan di sebuah Perpustakaan Nasional di Jakarta. Manuskrip hanya satu dan disimpan dalam peti nomor 62, ms nomor 949 dengan judul Dharma Pagambuhan. Manuskrip tersebut berbentuk lontar yang terdiri dari enam lembar, ditulis dalam aksara Bali dan kondisi lontar tersebut masih dalam keadaan baik. Untuk informasi yang pasti tentang siapa, dimana, dan kapan ditulisnya belum diketahui sampai sekarang. Berikut diuraikan isi lontar dharma pagambuhan yang telah ditransliterasi ulang ke dalam huruf Latin (Widjaya Bandem, 2012:7-22) adalah sebagai berikut.

1a - Avighnam astu nama siddhem

*1b - Om Saraswati phat astra suddha ya namah,
nihandharma pagambuhan, ngaran wenang ingangge de sang
mayun tumaki-taki angambuh, sayogyanire nu molaha,*

*Punang pangiwanja, sami molih ring hati, panengnya mulih
ring nyali, tattwa carita sami mulih ring pupusuh, amutul
maring sabda,*

*Sang Hyang Kawiswarangwawa ri mangkana, kalingannya,
Ida Sang Hyang Guru Reka angadeken tattwa carita, Sang
Hyang kawiswara amolah anglagokena salaras seluran in
lampah ri sayogyanira,*

*2a - Tiga iwaran ing dewa mangiket ta sapratekaning wang,
dewatanira Hyang Brahm, Wisnu, anuduh Sang Hyang
Iswara Guru Reka, kalih amolah cara, kiwa tengen, marma
ning sakweh I para-ratu sami molih ring Lasem, ri les ing
kayun anggwanira, mulih dadi Rangkesai,*

*Semar mungwing teleng ning hati, Turas mungwing teleng
ring nyali, mawak Semar angaran, smara ngaran, ajur-ajer
ngawa sungsung guyu, smaranggana, kunang tatkala ning
anglagoken lampah, ring sayogyanira sowang-sowang.*

*2b - Muah pinugrahan Siwa-lingga, ngarannya toya anyar,
sekar putih, wus minantra, ketisin, sugyan, nginum, pada
ping telu, wenang sesolahira, ganal alit, sor luhur wenang,
[mantra:] Pakuluh Sang Hyang Siwa, Sada-Siwa, Parama-
Siwa, sung nugraha ring manusa, sumurup surupa ning
nama, sumurup serupa ning wangsa, nembah kasembah,
sahanan ring kasembah Siwa_lingga, punang anembah,*

mingsor, wenang ganal alit, pinugrahan ira Sang Hyang Siwa-Lingga, ring prana laras, tan alaya, tan wighna, tan cantula, ening jati sarira nira nyuksma, paripurnaya nama swaha, Ang Ung Mang Sah-Siwa yogi nama swaha, ya Ung Ang Ah, suddha ya nama.

Gagelungane sami ketisin, pada ping telu, sing angrngsuk wenang salarasire, utama, tan wenang sire. Malih, srana toya, ketisang ring gagelungane, swang-swang, pada ping telu.

3a - [mantra:] Idep aku Sang Hyang Lega Parana, ngany-Jawa ngam Bali, anghyasana manusa molih, manis ahyasin salaras sabda solahira, Brahma, Visnu, Iswara, Gana, teka purana rena, wong andalu, angrungu swara nira amolah cara, hyasin.

Pangasren mantri,[mantra:] Insun angidepanan Sang Hyang Smaranggana, rumangsuk ri sarira n ingsun, waneh sirandalu Ki Bhatara Smara, waneh sire andalu ingsun, pangawak ku Bhatara Smara Singit, teka welas den asih wong kabeh, tumon ing solah ingsun, asih.

3b - Pangsren kadeyan, srana sekar sing kawenang, [mantra:] Ang Ung Mang Brahma ngesam ring tengenku, mratya jiwa ring netranku, tatit angedap tejanku, angrang amolah cara, teka wedi asih wong kabeh tumingalin solahku, rep asih, rena.

Pangasren panji, srna adeng wedak wenang, [mantra:] Ingsun angidepana Sang Hyang Smara-Tantra, Tantra kasmaran, Kamajaya ring netraku, Kamaratih ring solahku, tumretes ring swara-sabdanku, sing andalu teka nangis, den pada welas, teka isep, Ong Ang kama Tantra, Sira Panji ngaji

Smara, teka mejar, alus abangkit, Ong Sri moneng Panji anglayang sih.

4a - Pangasren kanya, srana sekar sing kawenang, [mantra:] Isung Angidepana sarwa manik I sarira, Nilottama aran iku, Tunjung Biru ring netranku, Gagar Mayang ring kembangku, Ni Suprabha tejanku, Lengheng ring solahku, Manda ring tindaku, nusus asih ring pangarasanku, Konjer ing tanganku, Towak ing madhyangku, listuayu ing sun inulatan dening wong kabeh, lunga asih teka asih, asih-asih tan ana pasah, ket sumaket, sidda sih nama swaha.

Pangasren Semar; turas wenang, sing srana wenang, [mantra:] Idep ku Aji Semar, angubah Smara, angirut Smara, lunga den tangisin, sungseung guyu ring swaranku, ajur-ajer ring solah, teka geger, teka rena, Ah Ah Ah sih

4b - Pangasren tabuhan, lenga, olesakena, suksma temen, [mantra:] Pakulun Sang Iswara, amasang guna pangeger, andawut prnajiwa, wong lanang geger, wong wadon geger, kedi alit matuwa geger, teka welas asih angrungu sabdanku, teg nyer.

Pangeger tabuhan, srana asepa menyan tutuh, kukus taya bang ping telu, {mantra:] Kukus sakeng tan ana, anusupi bayu sabda idep, mogha wastu karanehan, wong kabeh, wong kabeh angrungu swara ning tatabuhan ing sun, teka geger a wijah-wijah, ring arepku, teka welas den padasih, lunghasih teka asih.

5a - Malih pangraksa jiwa wisesa, panulak salwir ing ala paksane, panulak sarwa wesesa, ring srana wenang, [mantra:] Ingsun angidepana Sang Tiga Wesesa, mangraksa jiwa, Sang

Hyang Taya ngraksa bayu, Sang Hyang Parama Wisesa ngraksa sabda, Sang Hyang Cintya ngraksa idep, sapa wani. Bjuta liyak tulak, jadma manusa tulak, gering wisya tulak, sarwa satru tulak, dewa bhatara sih, sing teka pada patuh ingkup, asih.

Malih kawisesan, sing ala punah, toya sugyang, [mantra:] Idep Sang Hyang Guru Maha Sakti, solahku prajapati, kasiddhanku Sang Hyang Anungku rat, wang mungkur punah, wang mara punah, Ong Siwa wijaya namah.

5b - Malih, pangisap sasantun salwirnya, [mantra:] Ong Ang Mah Siwamrta ye nama swaha.

Malih, pangisep pras, [mantra:] Ong Ang Ung Yang Sudda yadnya dewa siddhyi phat Astraya namah.

Malih, pangisep tarmana salwirnya, [mantra:] Ong Ang Ung Dewamarta sanjiwa suksmaya namah.

Malih, pangsep segehan mwang caru, salwirnya, [mantra:] Ih bhuta Wighraha, Bhuta Panca Wikrama, Nyah iki te sajinira sowang-sowang, ngalapen, aywa ulik silih gawe poma.

6a - Mwah lan Kala pada wetu ning gagambelan, mwah wetu ning gagelungan, aywa nyaluk toya ning wong walén, ring Brahmana wenang, ring Sang Hyang Wenang, sira jugabhyasa wenan, srana toya samsam bija kuning, [mantra:] Ong Ang Ung Mang Ong Yang Ung Yang Pasupati Ang Ung Mang tastra mrata, sarwa ala prayascita nirmala, sarwala winasaning pramana, Ang Ung Mang Siwa, Sada Siwa, Parama Siwa Mrtaya namah, ilang papa klesa winasaning,

*pramanam, Ang Ah Brahma Wisnu suddhaya nama,
dewamrta-prayojanam, Ah.*

*Aywa wera, rahasya temen, apan dahat ing utama,
pangawruh Sang Hyang Tiga Jnana Sakti ngaranya,
mungwing Dharma Pagambuhan.*

*6b - Yan sira wera, keneng sodha denira Hyang Guru Rekha,
Yang Saraswati, Yang Kawiswara, makweh wong ala
gilanuksma ring awakta delaha.*

*Mangkana kramaniraluya, twinya tantan gwaya, arang
wikana ring Dharma Pagambuhan.*

Terjemahan:

1a - Semoga tidak ada halangan dan semoga berhasil

1b - Om Sang Hyang Saraswati yang maha suci, inilah dharma pagambuhan, patut dipakai pedoman oleh orang yang ingin mempersiapkan diri menjadi seniman gambuh, seyogyanya mengetahui dan melaksanakannya.

Adapun pangiwa-nya, semua akan kembali ke hati, penengen-nya kembali ke empedu, filsafat ceritanya semua kembali ke jantung dan memantul melalui suara.

Sang Hyang Kawiswara menguasai hal itu. Sang Hyang Guru Rekha menciptakan cerita, Sang Hyang Kawiswara memadukan kembali selaras dengan cerita yang dikehendaki.

2a - Ada tiga dewa yang mengatur kehidupan manusia yaitu Dewa Brahma, Wisnu dan Sang Hyang Iswara Guru Rekha. Sang Hyang Iswara Guru Rekha memerintahkan kedua Dewa tersebut untuk bergerak bagian kiri dan kanan, makanya semua raja kembali ke Lasem, bertempat di dalam inti hati, dan kembali menjadi Rangkesari.

Semar bertempat di tengah-tengah hati, Turas bertempat di tengah empedu, sebagai perwujudan Semar adalah asmara yang senantiasa membuat orang tertawa. Adapun Smaranggana adalah saat memadukan jalan cerita sesuai dengan ketentuannya masing-masing.

2b - Ada lagi anugrah Siwa Lingga namanya, toya anyar, bunga putih, setelah dimantrai lalu perciki diri, basuhkan ke muka, dan minum masing-masing dilakukan tiga kali, setelah

itu baru dipentaskan, ¹⁵⁰ besar kecil, atas bawah semua bisa. [Mantra:] “Paduka Sang Hyang Siwa, Sada Siwa dan Parama Siwa, semoga berkenan menganugrahi hamba, merasuk dalam rupa, dan peran hamba, merasuk menjadikan rupa tampan dan bermertabat, menyembah dan disembah, yang disembah adalah Siwa-Lingga, adapun yang menyembah di bawah, bisa besar dan kecil, anugrah beliau Sang Hyang Siwa-Lingga, dalam nafas yang harmonis, tidak mengambil tempat, tidak ada yang menghalangi, benar-benar suci wujud beliau yang gaib, sangat sempurna, Ang Ung Mang Sah Siwa Yogi nama swaha ya, Ung Ang Ah Suddha ya namah”

Gelungan semua diperciki tiga kali, yang memakainya akan merasa tenang, ada lagi sarana berupa air suci dipercikan ke gelungannya masing-masing tiga kali disertai

3a - [mantra:] “Pusatkan pikiran anda pada Sang Hyang Lega Prana, di luar dan di dalam, untuk menghias orang yang akan menari, pentas hiasannya selaras ucapan dan gerakannya, Dewa Brahma, Wisnu dan Iswara, Gana, ikut menyempurnakan, orang yang menonton, yang mendengar suaranya dalam pementasan ikut dihiasi”.

Pangasren matri (mantra pengundang “taksu” tokoh mantri) [mantra:] “Hamba memusatkan pikiran pada Sang Hyang Smaranggana, supaya merasuk ke dalam diri hamba, jika menonton diri hamba seperti menonton Bhatara Swara Singit, marasa belas kasih orang-orang yang menonton pementasan hamba, semoga selalu tertarik”.

3b - Pangasren kadayan (mantra pengundang ‘taksu’ tokoh kadayan) sarana bunga seadanya; [mantra:] “Ang Ung Mang,

Brahma bertempat di tangan kananku, Dewa Mrtyu ada di mataku lintasan halilintar adalah sinarku bergelegar dalam pementasan, semua kagum dan sayang orang-orang yang menonton tarianku, semua sayang, puas”.

Pengasren panji (mantra pengundang “taksu” tokoh panji) sarananya arang atau boleh juga bedak; [mantra:] hamba memusatkan pikiran pada Sang Hyang Swara-Tantra, Tantra artinya kasmaran, Dewa Kamajaya berada di mataku, Dewa Kama dan Dewi Ratih menyertai tarianku, tetesan air mata dalam ucapan kata-kataku, setiap orang yang melihat menonton semua menangis, dan merasa belas kasihan, semua menghayati. Ong Ang Kama-Tantra. Sang Panji menerapkan ilmu kasmaran, segera menyebar, sangat lembut memikat, Ong Sang Panji memikat hati menyebar pesona.

4a - Pangasren kanya (mantra Pangundang “taksu” tokoh putri). Sarananya bunga; [mantra:] “hamba memusatkan pikiran pada semua jenis permata pada diri hamba, Nilottama nama diri hamba. Tunjung Biru di mata hamba, Gagar mayang pada bunga hamba, Ni Suprabha adalah sinar hamba, sangat memikat tarian hamba, perlahan tindakan hamba, kasih sayang yang tulus di pipi hamba, gemulai gerakan tangan hamba, ramping pinggang hamba, sungguh sangat cantik hamba ditonton oleh semua orang, pergi sayang kembali sayang, sayang, sayang, tidak dapat dipisahkan, sangat lekat, berhasil sayang selalu”

Pangasren semar juga untuk turas, sarana yang dipakai bisa apa saja. [mantra:] Pusatkan pikiran pada ilmu Semar, merubah asmara, merangsang nafsu asmara, jika berpisah

akan ditangisi, disambut dengan senyum manis ucapanku, lemah gemulai tarianku, supaya gempar, supaya memuaskan, Ah, Ah, Ah, sayang.

4b - Pangasren gambelan Minyak dioleskan dengan hati-hati (sangat rahasia) [mantra:] “Paduka Sang Hyang Iswara memasang guna-guna pemikat, menarik hati memikat jiwa, laki-laki dan perempuan terpikat, orang kedi (banci) tua muda terpikat, menimbulkan belas kasihan yang mendengarkan suaraku, teg nyer”

Pemikat untuk tabuh gambelan. Sarananya dupa menyan dibakar dipakai mengasapi gambelan tiga kali; [mantra:] “Asap berasal dari yang tiada, menyusup kedalam tenaga, suara dan pikiran, semoga dapat menyenangkan semua yang mendengarkan suara gambelanku, semua terpikat merasa senang dihadapanku dengan penuh kasih sayang kembalinya dengan kasih sayang pula”

5a - Ada lagi untuk menjaga keselamatan jiwa sangat utama (sakti), untuk menolak setiap orang yang berniat jahat, penolak semua ilmu kesaktian sarananya boleh-boleh saja (apa saja); [mantra:] “Hamba memusatkan pikiran mewujudkan Sang Hyang Tiga Wesesa menjaga Jiwa, Sang Hyang Taya menjaga tenaga, Sang Hyang Parama Wesesa menjaga suara, Sang Hyang Cintya menjaga pikiran, tidak ada orang yang berani. Makluk halus, makluk jadi-jadian (leyak) akan ditolak, manusia jahat ditolak, penyakit dan segala macam racun ditolak, semua musuh akan ditolak, hanya Dewa Bharata yang mengasihi, setiap orang yang datang menurut dan bersatu penuh kasih sayang”

Ada lagi ilmu kesaktian yang membuat setiap yang berniat kurang baik kekuatannya akan punah. Sarananya air untuk membasuh muka; [mantra:] “Pusatkan pikiran pada Sang Hyang Guru Maha Sakti, tarianku Sang Hyang Prajapati, keberhasilanku Sang Hyang Anungku rat, orang yang berniat jahat dari belakang akan hancur, orang berniat jahat yang datang mendekat akan hancur atas kekuatan Sang Hyang Siwa, semoga selalu menang dan berhasil”.

5b - Mantra untuk mengaturkan sesantun: “Ong Ang Mang Siwa merta ya namah swaha (semoga dapat anugrah Dewa Siwa).

Untuk menghaturkan pras (jenis sajen) [mantra:] “Ong Ang Ung Yang kurban suci dipersembahkan kepada Dewa semoga berhasil”.

Untuk persembahan tarpana (sajen untuk roh) [mantra:] “Ong Ang Ung semoga para Dewa memberikan jiwa kehidupan”.

Untuk menghaturkan segehan, caru (sajen kurban suci) dan yang sejenisnya; [mantra:] “Hai bhuta wighraha bhuta panca wikrama ini santapanmu masing-masing ambil dan makan jangan mengganggu setiap pekerjaanku poma”.

6a - Demikian pula pada waktu mengeluarkan gambelan dan gelungan jangan sekali-kali mengambil air sembarangan untuk tarian yang sakral. Mengambil pada seorang brahmana dibolehkan, memohon pada Tuhan dan Dewa juga dibolehkan, dan kepada orang yang sudah biasa melakukannya juga boleh, sarananya berupa air samsam beras kuning; [mantra:] “Ong Ang Ung Yang Pasupati Ang

Ung Mang aksara suci sumber kehidupan, segala kejahatan dibersihkan menjadi suci⁸⁵ bersih, semua yang jelek dihancurkan kekuatannya, Ang Ung Mang, Siwa, Sada Siwa, Parama-Siwa memberi kehidupan. Semua penderitaan dan cacat cela dihancurkan kekuatannya. Ang Ah Brahma Wisnu yang memberi kesucian, para dewa memberikan kehidupan demikian tujuannnya Ah.

Janganlah sembarangan mengucapkan ilmu ini, sangat rahasia, karena ilmu pengetahuan ini sangat utama anugrah dari Sang Hyang Tiga Jnana Sakti yang diwujudkan dalam Dharma Pagambuhan.

6b - Jika anda sembarangan menyampaikan ilmu ini, kena kutuk oleh Sang Hyang Guru Rekha, Hyang Saraswati, Hyang Kawiswara, orang jahat orang gila akan merasuki dirimu kelak.

Apabila tidak sembarangan menyampaikan, akan senantiasa selamat dari sekarang sampai kelak karena dilindungi oleh Sang Hyang Tiga, oleh Sang Hyang Smara, akan selalu mengalami kebaikan, karena sangat ampuh ajaran dari Sang Hyang Tiga.

Demikian yang harus dilakukan sesungguhnya tidak ada duanya, sangat jarang orang yang mengetahui Dharma Pagambuhan.

C. Bentuk Pertunjukan Dramatari Gambuh

Bentuk pertunjukan dramatari gambuh distruktur dari berbagai unsur-unsur budaya lokal Bali yang bercirikan nilai-nilai formalistis istana. Dikatakan sebagai pertunjukan total teater oleh karena secara teatrologis menggunakan unsur-unsur teater yang lengkap baik cerita, aktor, dialog, nyanyi, pentas, penonton dan lainnya merupakan aspek penting didalam pertunjukannya. Dalam perspektif dramatologis pertunjukan gambuh memiliki hukum dan konvensi drama yang kuat dan ketat yang telah menjadi ketentuan yang dapat digelarkan sebagai suatu hasil seni yang diperuntukan bagi pertunjukan teater.

Dramatari gambuh merupakan bentuk pertunjukan teater Bali asli yang dianggap telah mencapai kesempurnaannya karena telah sampai pada tingkat seni teater dalam bentuk pementasan atau pertunjukan drama sebagai visualisasi atau perwujudannya. Setiap pementasannya betul-betul diperhitungkan proses penjadiannya: dari pemilihan cerita atau teks, penafsiran, penggarapan atau latihan, aktor, gaya, sampai dengan pemanggungnya. Gambuh juga diperkaya oleh unsur seni tabuh, sastra, seni rupa, properti, dan seni rias. Semua berpadu menciptakan komposisi seni yang harmonis dan sarat keindahan.

Pertunjukan dramatari gambuh memiliki keunikan dan daya tarik tersendiri apabila dibandingkan dengan bentuk-

bentuk seni pertunjukan drama lainnya di Bali. Dipentaskan dalam bentuk kolosal yang selalu membutuhkan banyak penari dan penabuh yang setiap karakternya memiliki koreografi tersendiri yang diikat dengan norma-norma masing-masing. Menggunakan cerita panji yang merupakan sekumpulan cerita yang berkisar pada atau memiliki keterkaitan dengan dua tokoh utamanya, yaitu Raden Panji Inu Kertapati atau Kudawaningpati atau Asmarabangun, seorang pangeran dari kerajaan Jenggala dan Dewi Sekartaji atau Galuh Cadrakirana seorang putri dari kerajaan Kediri. Kedua bangsawan tersebut saling mencitai dan cerita-cerita sering kali berakhir persatuan cinta tersebut. Karena cerita-cerita tersebut saling berdiri sendiri dengan banyak variasi atau kembangan tidak disatukan dalam suatu cerita induk, namun selalu berkisar pada dua tokoh utama tersebut. Cerita panji merupakan suatu lingkup sastra (*literary cycle*).

Berdasarkan perjalanan dan perkembangan seni pertunjukan di Bali, dramatari gambuh tidak selamanya sebagai pertunjukan milik istana yang terikat dengan norma-norma yang ketat. Benteng-benteng istana sebagai kekuatan dalam membelenggu seni dramatari gambuh mulai rontok secara pelan tetapi pasti sehingga dramatari gambuh dapat keluar menjadi milik masyarakat. Kehadirannya di tengah-tengah masyarakat telah mendapat pengaruh dari kehidupan budaya masyarakat sehingga dapat membuat dramatari gambuh memiliki gaya atau stail beranekaragam sesuai dengan budaya daerah masing-masing. Dalam hal ini masyarakat memiliki kontribusi besar di dalam pelestarian

dan pengembangan dramatari gambuh di Bali. Hal itu terbukti terdapat berbagai macam bentuk pertunjukan dramatari gambuh dari masing-masing daerah dengan karakteristik dan identitasnya yang mampu membangun dialektika dan dinamika perkembangan seni pertunjukan sebagai khsanah budaya Bali yang adiluhung. Masing-masing daerah dalam setiap kabupaten dan kota dari Timur Karangasem sampai ke Barat Jembrana begitu juga dari Utrara Buleleng sampai ke Selatan Badung memiliki dramatari gambuh dengan gaya tersendiri yang kesemuanya merupakan bagian dari kebudayaan Bali yang berdaya pikat dan bermartabat.

Dramatari gambuh telah menjadi kebanggaan masyarakat Bali yang popularitasnya sebagai tari klasik yang bermutu tinggi tidak hanya berkutat di lingkup daerah Bali saja namun juga tingkat nasional dan internasional. Setelah Pulau Bali dijadikan destinasi pariwisata dunia dengan dilandasi seni dan budaya Bali sebagai badannnya dan agama Hindu sebagai rohnya dramatari gambuh berimbas menjadi pertunjukan pariwisata disamping difungsikan sebagai pertunjukan ritual keagamaan. Sebagai pertunjukan pariwisata dramatari gambuh tidak bisa dipukhiri telah terjadi eksploitasi dan modifikasi untuk kebutuhan pariwisata itu sendiri. Demi pariwisata pertunjukan gambuh telah banyak dikorbankan baik dari bentuk koreografi, gerak-gerak tari, dialog, dan unsur-unsur lainnya dimodifikasi dan dipotong dorasinya. Seperti misalnya tokoh Arya yang biasanya ditampilkan dalam waktu 20 menit menjadi 6-7

menit. Begitu juga tokoh panji yang biasanya menari 18 menit dipotong menjadi 10 menit dan seterusnya. Hal ini dilakukan demi kepentingan pariwisata yang hanya membutuhkan waktu maksimal satu jam.

Maka dari itu apabila dramatari gambuh ¹⁴⁹digrogoti terus demi kepentingan dolar tanpa memikirkan nilai-nilai dan norma-norma yang telah mapan akan dikawatirkan eksistensi gambuh yang mulanya sebagai pertunjukan bermutu tinggi akan menjadi murahan. Mulanya sebagai pertunjukan yang berpredikat dan bermartabat akan menjadi remeh. Mulanya merupakan pertunjukan yang unik dan menarik akan menjadi rendahan. Dalam hal ini dibutuhkan perhatian dari berbagai pihak untuk mengantisipasi eksistensi dramatari gambuh agar tidak kehilangan jati dirinya sebagai warisan budaya Bali yang luhur.



Gambar 6.1

Tokoh Arya dalam dramatari gambuh yang merupakan
penggambaran dari para patih kerajaan Gagelang

(Foto: Kadek Puriartha, 2018)

D. Ketokohan Dramatari Gambuh

⁷⁴ Dramatari Gambuh merupakan salah satu bentuk pertunjukan klasik yang memakai tokoh yang banyak. Masing-masing tokoh memiliki karakter dengan koreografi yang dapat dibedakan dari hias kepalanya yang disebut dengan *gelungan*. Sedangkan kostumnya hampir sama menggunakan *sesaputan* seperti *petopenangan*. Disamping untuk membedakan dari masing-masing karakter dapat dilihat dari gerak-gerakannya dan dialognya. Dalam dramatari gambuh berdasarkan bentuk pertunjukannya dominan menggunakan gerak, dialog, tembang, ekspresi, dan komposisi (*pedum karang*). Tokoh-tokoh yang digunakan dalam dramatari gambuh merupakan tokoh-tokoh yang namanya sama, akan tetapi nama-nama tersebut akan diberi tambahan menyesuaikan dengan masing-masing cerita yang digunakan. Contoh tokoh Prabu apabila ceritanya mengisahkan di kerajaan Gagelang kemudian namanya ditambah menjadi Prabu Gagelang. Begitu pula tokoh putri (galuh) akan berubah namanya sesuai dengan cerita yang digunakan, dan juga yang lainnya. Adapun tokoh-tokoh yang ada dalam dramatari gambuh adalah sebagai berikut.

1. Prabu adalah tokoh raja yang berkrakterkan gagah, wibawa, agung, arif dan bijaksana. Tokoh prabu terdiri dari dua karakter, yaitu: pertama, Prabu arif dan bijaksana sebagai pengayom dan melindungi rakyatnya dan bersifat adil. Membuat rakyatnya sejahtera, dan makmur dan santosa sehingga dijunjung tinggi

oleh rakyatnya. Tokoh ini dapat digolongkan dalam tokoh protagonis. Kedua, terdapat juga karakter Prabu yang otoriter, keras, serakah, dan kurang memperhatikan rakyatnya. Tokoh seperti ini dapat digolongkan tokoh antagonis yang selalu membuat konflik.

2. Patih. Tokoh ini dalam pagambuhan disebut dengan Arya adalah tokoh para patih pedamping raja di suatu kerajaan yang selalu sebagai garda depan di dalam membantu raja dalam menjalankan roda pemerintahan.
3. Demang Tumenggung golongan patih yang memiliki tugas dan tanggung jawab sebagai sekretaris kerajaan yang karakternya kelucu-lucuan dan selalu ditarikan secara berpasangan.
4. Rangga adalah patih yang berkerakterkan manis atau halus mendekati kerakter Panji yang bertugas dan bertanggung jawab sebagai penasehat raja di suatu kerajaan.
5. Togog merupakan panakawan dari raja atau prabu.
6. Semar merupakan panakawan atau abdi dari Rahaden Panji.
7. Panji adalah Pangeran dari kerajaan Kauripan dalam karakter yang arif bijaksana dan memiliki jiwa kepahlawanan yang tinggi. Dalam cerita Panji merupakan tokoh utama dan tampan dalam pertunjukan dramatari gambuh. Panji memiliki banyak nama dalam panyamarannya antarai lain: Nusapati, Satreng Lelana, Panji Amalat Rasmin, Kalana Carang Naga Puspa, Kuda Waseng Semara, Sebutan Prebangsa untuk Panji.

8. Prabangsa, merupakan saudara tiri dari Panji yaitu putra dari kerajaan Kahuripan.
9. Kadian-kadian adalah para patih sebagai pedamping Panji yang selalu setia mendampingi panji dalam segala hal. Di samping itu Panji juga sering didamping oleh para patih seperti Kebo Tan Mundur, Kebo Angun-Angun, Kebo Prakasa, Banyak Taluwarsa dan lainnya tergantung dari cerita yang digunakan.
10. Condong merupakan tokoh yang bertugas sebagai pembantu dan melayani putri raja di suatu kerajaan. Sebagai abdi yang setia dengan karakter yang lincah, ceria, dan kelucu-lucuan.
11. Putri tokoh putri raja dari suatu kerajaan. Tokoh ini akan diberi nama sesuai dengan cerita yang digunakan. Seperti misalnya Diah Rangkesari, Diah Ratna Merta dan lain-lain.

E. Kajian Cerita Panji Dalam Dramatari Gambuh

Cerita-cerita yang dipakai dalam pertunjukan dramatari gambuh kebanyakan diambil dari kisah perjalanan Rahaden Panji selama pengembaraannya meninggalkan kerajaan untuk mencari putri Kediri yang hilang yakni Diah Rongkesari. Dari perjalanannya inilah muncul peristiwa-peristiwa yang dijadikan lakon (cerita) dalam suatu pertunjukan. Dalam cerita-cerita ini yang lebih banyak menonjol adalah cerita yang melukiskan kepahlawanan (heroik) seorang tokoh yang bernama Rahaden Inu Kertapati (Panji), tentu saja dalam hal ini lebih banyak adanya konflik antara raja-raja yang menimbulkan peperangan, dimana Panji dianggap sebagai pahlawan yang selalu menang dalam peperangan. Maka banyak tempat-tempat atau kerajaan-kerajaan yang pernah ditinggali.

Kepergiannya dari istana, setelah mampir di Pagutan dan meneruskan perjalanannya ke Kembang Jenar (Kuning) tibalah ia di hutan dekat kerajaan Terate-bang. Mulailah cerita tentang terbakarnya hutan Terate-bang. Dalam cerita ini raja Terate-bang dapat dikalahkan. Juga pertemuan Panji dengan Jaran (Kuda) Niarsa (Panglutlut) atau pangeran Pawom-awon yang bertapa karena istrinya meninggal, dan ia pun menjadi abdi Panji. Panji beserta pengikutnya melanjutkan perjalanannya lagi dengan memakai nama lain; Panji (Inu Kertapati) memakai nama Panji Amalat Rasmin,

Sang Ranga diberikan nama Titah-Jiwa, Presanta menjadi Kebotanmundur, kartala; Kebo Prekasa, dan Puntia dengan nama Kebo Angun-angun.

Dalam perjalanan selanjutnya Panji berperang melawan raja Kabalan dan raja Pamotan yang menyerang kerajaan Gagelang pada saat rajanya pergi ke Mangebel (gunung pangebel) untuk melaksanakan upacara. Panji (mengganti nama: Kelana) datang membantu, dan raja Kabalan dapat dikalahkan. Untuk itu Panji diberi tempat tinggal yang bernama Pranaraga. Cerita ini sering disebut "Dedoyan" (kesenangan). Perjalanan berikutnya ketika kerajaan Singasari diserang oleh Pajajaran bila tidak menyerahkan putrinya, maka diundanglah raja Gagelang dan Panji untuk menghadapinya. Dengan bantuan Panji raja Pajajaran dapat dikalahkan, dan Panji tinggal beberapa hari di kerajaan Singasari. Selama tinggal di Singasari, timbul keinginan Panji menculik putri (Diah Ratna Merta) dengan bermain sandiwara bahwa, putri telah diculik oleh seseorang yang bernama Kalana Carang Naga Puspa (tiada lain adalah Panji sendiri).

Pada saat Panji di Singasari, raja Mataram Saudara bungsu dari raja Lasem ingin mengawini putri Gagelang (Diah Ratnaningrat) setelah menyuruh pelukis istana (Gagak Maning/Sungging Sobangkara) terlebih dahulu melukis putri Gagelang pada saat mandi. Ketika raja Mataram mengirim surat lamaran ditolak oleh raja Gagelang, dan pertengkaranpun terjadi. Raja Gagelang dibantu oleh

Rahaden Alu Misa Prabangsa dan Rahden Melayu (Wiranantaja). Kisah ini diakhiri dengan penyerangan Rahaden Prebangsa ke kerajaan Mataram namun tidak berhasil. Cerita ini sering disebut lakon Gagak Maning atau Pengelamaran raja Mataram.

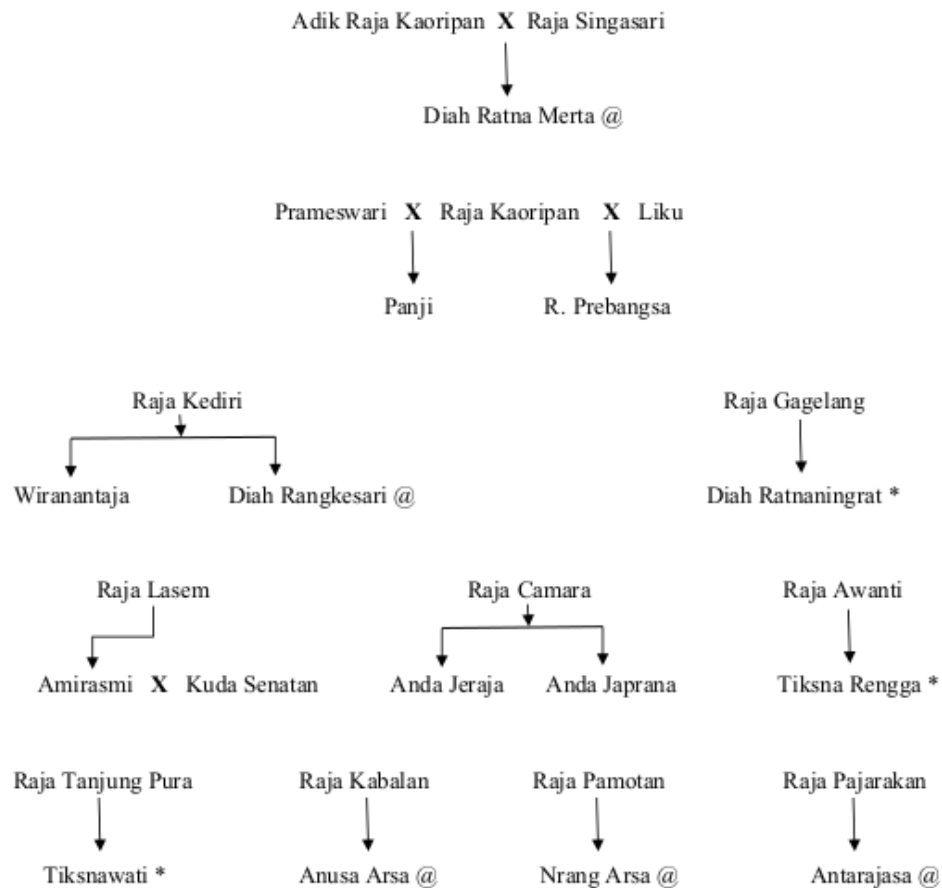
Kisah selanjutnya adalah “Kesandung Lasem” merupakan kelanjutan dari cerita Gagak Maning, tetapi cerita ini ditampilkan tersendiri dalam satu cerita (episode). Kisah ini diawali dengan keinginan raja Lasem ikut membantu raja Mataram menyerang kerajaan Gagelang karena lamarannya ditolak. Lebih banyak mengisahkan raja Lasem yang akan pergi berperang, dan mendapat firasat (tanda-tanda) bahwa ia akan kalah dalam peperangan. Raja Lasem dapat dibunuh oleh Panji. Cerita ini mungkin agak sulit didalam suatu pertunjukan mengingat ceritanya saling berkaitan dan tidak mungkin menyampaikan isi cerita secara keseluruhan maupun kejadian peristiwa. Seperti pertemuan Rahaden Melayu dengan Diah Rangkesari yang menjadi anak angkat raja Mataram. Prabu Lasem mengawini tetapi tidak berhasil walaupun sudah ada di kerajaan Lasem. Pada saat raja Lasem tewas, Diah Rangkesari juga disuruh melakukan bela (satia/bunuh diri) tetapi dapat dicegah oleh Rahaden Melayu, karena ia bukan istri raja Lasem. (pada saat inilah Melayu bertemu dengan adiknya Diah Rangkesari).

Setelah berhasil mengalahkan raja Lasem dan Mataram (yang masih hidup raja Pajang dan Cemara). Panji tinggal di kerajaan Gagelang sambil mengajarkan Diah Ratnaningrat

bermain tetabuhan. Suatu hari ketika Panji sedang bermain dengan putri tiba-tiba datang Rahaden Prebangsa marah-marah dan membunuh kuda milik Panji yang bernama Ki Dalang Anteban. Sempat terjadi perkelahian antara kedua anak raja itu namun dapat dihentikan oleh Rahaden Melayu, Rangga Titah Jiwa, Kebotanmundur dan Kuda Niarsa. Pada perang ini keris Prebangsa patah dan ia lari. (Panji dan Prebangsa adalah bersaudara lain ibu). Cerita ini sering disebut dengan lakon terbunuhnya kuda Ki Dalang Anteban.

Selain cerita di atas ada beberapa cerita yang dipakai dalam pertunjukan dramatari gambuh seperti cerita raja Gagelang mengadakan upacara di gunung Pangabel (berhubungan dengan cerita Dedoyan). Banyak raja yang diundang. Mengingat kisahnya yang statis tanpa konflik memang jarang dipentaskan, biasanya hanya pada saat ada upacara di pura. Ada lagi cerita tentang upacara yaitu ketika raja Mataum melaksanakan upacara, karena segala kesusahan di kerajaan telah lenyap, antara lain istri raja Mataum sembuh dari sakit. Ini berawal dari raja Mataum dapat memungut putri Kediri (Rangkesari) di tengah hutan yang kemudian dijadikan anak angk'at.

F. Silsilah Raja-Raja Cerita Panji Dalam Dramatari Gambuh



Keterangan:

- X : Pernikahan
- : Garis keturunan
- @ : Istri Panji
- * : Istri Wiranantaja

Raja Kediri juga disebut Daha mempunyai dua orang anak, yaitu:

1. Wiranantaja atau Rahaden Gunung sari atau lainnya Rahaden Melayu
2. Diah Rangkesari.

Raja Kauripan (Keling atau Jenggala) mempunyai dua orang putra, yaitu:

1. Inu Kertapati (Panji) dari ibu Parameswari.
2. Rahaden Alumisa Prebangsa dari ibu Liku.

Raja Gegelang mempunyai seorang putri, yaitu: Diah Ratnaningrat.

Raja Singasari mempunyai satu orang putri, yaitu:

1. Diah Ratna Merta/Nawang Wulan/Putri Pandan Alas.

Raja Kabalan mempunyai seorang putri yaitu: Anusa Arsa.

Raja Pamotan mempunyai seorang putri, yaitu: Nrang Arsa.

Raja Cemara mempunyai dua orang putri, yaitu:

1. Andajaraga
2. Andajaprana.

Raja Lasem mempunyai seorang putri, yaitu: Amirasmin (kawin dengan Kuda Senetan putra raja Melayu).

Raja Pajang mempunyai seorang putri, yaitu: (yang kawing dengan Rahaden ,A. M. Prebangsa).

Raja Awanti mempunyai seorang putri, yaitu: Tiksna Rengga.

Raja Tanjung pura mempunyai seorang putri, yaitu: Tiksna wati.

Raja Pajarakan mempunyai seorang putri yaitu: Arta Rajasa.

Dari masing-masing putri ini menjadi istri-istri Rahaden Panji dan Rahaden Melayu.

G. Gaya Dramatari Gambuh Desa Singapadu

Kata gaya berarti corak, stail, langgam dan karakteristik. Gaya dramatari gambuh desa Singapadu adalah suatu ciri khas yang telah menjadi tradisi dalam pertunjukan dramatari gambuh yang diwariskan secara turun temurun oleh leluhur desa Singapadu, kecamatan Sukawati, kabupaten Gianyar. Dengan perkataan lain yaitu eksistensinya sebagai sebuah gaya, corak, langgam dan stail yang merupakan warisan tradisi dari komunitas berkeseniannya yang secara historis diyakini telah ada dari zaman yang lampau, yang sampai sekarang tetap dipelihara dan dilestarikan sebagai bagian budaya etnis, dan sekaligus sebagai identitas kesenian dari daerah Singapadu khususnya, dan budaya Bali secara umum.

Sebagai refleksi etnisitas budaya Bali gaya dramatari gambuh desa Singapadu dengan kandungan nilai-nilai estetik, dramatik, komik dan filosofinya memiliki fungsi dan makna yang sangat penting di dalam kehidupan masyarakat desa Singapadu sendiri. Dalam fungsinya sebagai pertunjukan *bebali* yaitu untuk mengiringi upacara adat dan keagamaan yang juga difungsikan sebagai pedoman dan tuntunan terhadap seniman-seniman muda yang sedang menekuni seni pertunjukan di desa Singapadu. Dan yang lebih mulia lagi, dramatari gambuh yang tergolong dalam kesenian tradisional ini yang bersifat magis dan religious serta memiliki gaya tersendiri dalam karakteristik yang unik dan menarik.

Eksistensinya di tengah-tengah kehidupan masyarakat dengan didukung seluruh elemen-elemen sosial masyarakat seperti; norma-norma, adat, budaya, dan agama telah memiliki kesepakatan, kesepahaman, dan kebenaran bersama dalam komunitas seni desa Singapadu.

Sebagai gaya tradisional bila ditinjau dari perspektif sosio-kultural tersirat dengan kuat tentang nilai, yaitu: untuk mempertebal rasa ¹⁰⁹ *srada* dan bakti terhadap *Ida Sang Hyang Widhi Wasa/Tuhan Yang Maha Esa*, memperkokoh jiwa persatuan dan kesatuan masyarakat desa Singapadu, memperkuat harga diri, kebanggaan, kehormatan, dan martabat serta status sosial masyarakat, memperhalus budi dan sikap dari masyarakat serta jati diri desa Singapadu sebagai bagian dari budaya etnis Bali. Di Bali secara geografis terdapat beranekaragam gaya seni tradisional dalam wilayah masing-masing kabupaten, seperti: gaya Kabupaten Singaraja, gaya Kabupaten Karangasem, gaya Bangli, gaya Klungkung, gaya Gianyar, gaya Denpasar, gaya Badung, gaya Tabanan dan gaya Kabupaten Jembrana.

Disamping itu secara spesifik terdapat pula gaya seni tradisional yang bersifat kedaerahan atau lokal bahkan individual sebagai identitas personal. Masing-masing gaya tersebut memiliki daya pikat, bobot dan predikat tersendiri, sehingga ²⁰ menjadi salah satu aspek jati diri budaya etnis sebagai pembeda dari budaya-budaya etnis lainnya. Budaya etnis sebagai identitas di dalam sekupan yang lebih luas merupakan aspek yang membedakan suatu daerah dari

daerah lain. Ia menjadi pembeda atau jati diri suatu daerah yang pada akhirnya membentuk sebuah harmoni bila berjajar secara bersama.

Gaya dramatari gambuh desa Singapadu didukung oleh penari dari beberapa banjar dan desa yang masing-masing memiliki latar belakang gaya individu. Dalam perspektif multikultural sekalipun penarinya secara personal memiliki gaya masing-masing dapat berdiri secara otonom, namun dalam berkomunitas berkedudukan sejajar dan harmonis menjadi satu kesatuan gaya gambuh desa Singapadu. Dan juga terjadi interaksi silang-menyilang, kolaborasi, diantara gaya penari yang satu dengan penari yang lain. Yang lebih menariknya lagi masing-masing masyarakat pendukung melalui beraktivitas dan kreativitas seni dapat menggalang dan memupuk rasa kebersamaan dengan konsep hidup bersama (*live together*) dan dengan tujuan untuk mencapai kehidupan bersama (*Living together*) terutama dibidang berkesenian.

Unsur-Unsur Gaya Dramatari Gambuh Desa Singapadu

Berdasarkan sejarah perkembangan dan bentuk pertunjukannya, unsur-unsur yang membangun gaya dramatari gambuh desa Singapadu dapat diklasifikasikan menjadi 3, yaitu: Gaya umum (*general stylization*), Gaya kolektif (*collective stylization*), dan Gaya individu (*individual stylization*)

1. Gaya umum (general stylization)

Gaya umum adalah keberadaan gaya yang merangkum secara keseluruhan daripada gaya, corak, langgam atau stail sebagai satu kesatuan gaya dengan ciri-ciri yang khas dan menjadi identitas gaya desa Singapadu itu sendiri. Dalam kosekwensinya dapat dibedakan dengan gaya-gaya dari luar daerah seperti; gaya gambuh desa Batuan, desa Kedisan Tegellalang, Pedungan Denpasar dan lain-lainya. Untuk mendapatkan gambaran umum tentang hal ini akan menjadi lebih jelas apabila meminjamkan pendapatnya Ariyono Surono seorang ahli antropologi tentang definisi gaya dalam seni.

1. "Suatu gaya dapat difenisikan sebagai sistem dari cara-cara atau pola-pola koheren untuk melakukan sesuatu. Konsep gaya ini dapat dipakai pula untuk seni dan budaya. Cara atau suatu set pola-pola yang berhubung- hubungan dari karya seni budaya suatu zaman dan wilayah tertentu dapat disebut gaya juga. Dalam meneliti seni budaya dari zaman predokumenter gaya dapat dipakai sebagai kreteria klasifikasi karya-karya seni budaya". (Soyono, 1985: 130, Suharti, 2003: 250).
2. Definisi tersebut mengarahkan gaya adalah suatu pola atau cara untuk melakukan sesuatu yang berhubungan dengan karya seni. Di samping juga gaya bila ditinjau dari wujud dan bentuknya merupakan ekspresi seni. Sebagai ekspresi seni gaya merupakan hasil karya seniman yang dilakukan secara sadar melalui proses kreativitas merupakan asimilasi

dan persenyawaan harmonis dari unsur-unsur subjektifitas, obyektifitas yang artistik kemudian ditransformasi secara visual (dalam bentuk karya seni) kepada orang lain. Dalam hal ini peranan penikmat dan masyarakat adalah sangat menentukan didalam memberikan apresiasi, tanggapan, pengakuan dan legitisasi terhadap karya ekspresi. Untuk melengkapi pendapat ini akan disandingkan dengan pendapatnya Mc. Grow tentang definisi gaya adalah sebagai berikut:

15

3. "The world may point to little more than a mode or form of artistic production; or it can designete traits regarded simply as aid in the task of dating, grouping, and attributing work of art; it can imply skill, grace, or some other sort of excellence; it can mean a manner sanctioned by a standard; it refers to a mode, form, manner, tone, theme, subject or quality or - a combination of such- that is felt to be characteristic enough to evoke a person, group, a class, a nation, a place, a period, or zivilisation; often also the reference is to features tha said to express an outlook, a doctrine, or program" (Grow, t.t. 123, Suharti, 2003: 251).
4. Dalam arti bebasnya adalah....."Dunia tidak lebih menunjukan sebuah ragam atau bentuk produksi artistik; atau bisa menjadi tanda ciri-ciri/sifat yang berkenaan sebagai bantuan sederhana dalam tugas berpasangan, berkelompok dan berhubungan dengan pekerjaan seni; hal ini bisa berarti kemampuan, anugrah, atau kehebatan kecil lainnya; bisa diartikan sebuah pengesahan tingkah laku berdasarkan sebuah standar; mengacu kepada sebuah

ragam, bentuk, tingkah laku, bunyi, tema, subjek atau kualitas, yang bisa juga menunjukkan sebuah kombinasi dari beberapa hal yang dirasakan menjadi suatu yang cukup berkarakteristik dalam membangkitkan seseorang, kelompok (*group*), kelas, bangsa, tempat, periode atau kebangsaan; sering juga berkenaan dengan mengutamakan dalam mengekspresikan sebuah pandangan, doktrin, atau program”.

5. Jadi gaya dramatari gambuh desa Singapadu sebagai gaya umum merupakan perpaduan gaya secara berkelompok dari seniman-seniman seni pertunjukan yang ada di desa Singapadu yang memiliki pandangan yang sama dalam membentuk komunitas seni gambuh dengan mengacu pada norma-norma atau pakem-pakem dramatari gambuh secara umum di Bali. sekalipun di dalamnya terdapat gaya kedaerahannya seperti perbendaharaan gerak, krakterisasi, koreografi, musik iringan, suasana dan dinamika namun tetap berpijak pada norma-norma dan pakem-pakem secara umum seperti yang terdapat dalam dramatari gambuh yang lainnya di Bali,

2. Gaya Kolektif (collective Stylization)

Gaya Kolektif adalah suatu gaya yang telah menjadi pengakuan dan kebanggaan dari kelompok masyarakat dalam hal ini, komunitas kesenian gambuh desa Singapadu. Berdasarkan sejarah perkembangannya gaya ini telah mengalami perkembangan sejarah yang sangat lama dari zaman yang lampau dan hingga sekarang yang masih tetap

eksis di tengah-tengah kehidupan masyarakat desa Singapadu. Kelompok masyarakat atau komunitas sebagai penganut atau pengemong gaya ini telah menganggap dan meyakini terhadap unsur-unsur keindahan, keharmonisan, dan kebenaran yang bersifat aksioma didalam gaya tersebut, sehingga terdapat dukungan dan rasa fanatisme yang tinggi. Dilihat dari bentuk penampilan gaya ini memiliki ciri-ciri khusus dan khas sebagai identitas kelompok masyarakat desa Singapadu sendiri.

3. Gaya individu (individual stylization)

Gaya individu merupakan keunggulan, kelebihan, keistimewaan dan karakteristik serta karismatik yang dimiliki setiap orang atau seniman dalam komunitas dramatari gambuh yang ada di desa Singapadu berdasarkan bidang seni yang digelutinya. Kesemua itu didasari kemampuan, pengalaman, kreativitas dan kecerdasan di dalam pengolahan cipta, rasa dan karsa masing-masing senimannya sehingga menghasilkan suatu gaya yang unik sebagai ciri-ciri atau gaya individu yang dapat dipertanggung jawabkan. Mengacu kepada penilaian seni adalah sesuatu yang normatif tetapi sifatnya juga relatif, seni adalah obyektif tetapi juga sifatnya subyektif. Ruang ini memberikan peluang kepada para seniman untuk berkreaitivitas didalam berkarya seni melalui proses individualnya yaitu; kematangan teknik, pengalaman, pemahaman, kepribadian, moral, intelektual dan spiritual sehingga dapat membentuk jati diri kesenimanannya. Atau dengan kata lain tentu terdapat pula untuk mengembangkan

daya ciptanya, yaitu pada perekaan dan penafsiran wujud-wujud seni berdasarkan etika, logika dan estetika sebagai afirmasi ideologis sang seniman dalam hubungan struktur, wujud visual dan karakteristik dari seni pertunjukan. Kemudian lahirlah gaya-gaya individu di dalam seni pertunjukan yang masing-masing memiliki ciri khas sebagai identitasnya. Dan semua gaya-gaya individual ini secara artistik mendapat pengakuan dan dukungan terhadap masyarakat penonton atau penggemar serta pengagumnya. Berdasarkan proses inividuasinya sebagian besar seniman khususnya di Bali didalam membentuk jadi dirinya menjadi seorang seniman yang unggul dalam suatu gaya masih berpijak pada pakem-pakem atau norma-norma tradisi, sehingga kehadirannya di tengah-tengah masyarakat menjadi lebih komunikatif, apresiatif, populer dan mapan.

1. Di Bali gaya individu didalam kancah pertunjukan menjadi suatu kebanggaan tersendiri yang mampu mengangkat status sosial sang seniman dan banyak dijadikan suri tauladan bagi seniman-seniman lain terutama yang lebih muda. Dewasa ini perkembangan gaya-gaya individu baik dalam bidang seni klasik, kreasi baru dan kontemporer terjadi sangat pesat. Terdapat berbagai cara atau motif di dalam pengembangannya, ada yang dalam bentuk mewariskan gaya seseorang guru sebagai idolanya, ada yang memadukan antara gaya guru dengan gayanya sendiri dan ada juga menginterpretasikan sendiri terhadap suatu tari bahkan ada juga yang menciptakan sendiri. Ambilah

salah satu contoh dalam tari klasik yaitu tari Jauk. Tari Jauk adalah salah satu tarian klasik yang indah dan dinamis yang memakai topeng atau tapel menggambarkan pemurtian Dewi Durga sebagai raja raksasa yang gagah dan bringas.

2. Tari ini oleh sang seniman menjadikannya pertunjukan yang fenomenal di Bali dalam berbagai versi dan ciri khas tersendiri sehingga selalu menarik untuk ditonton dan tetap eksis sepanjang zaman. Seperti misalnya gaya tari jauk Ida Bagus Raka dari Desa Bongkasa dengan gaya jauk kerasnya yang sangat hebat masih tetap diwarisi oleh penari-penari muda di Badung. I Made Jimat dengan gaya tari jauk manisnya tetap diwarisi oleh anaknya sendiri yaitu I Nyoman Budiarta dan beberapa muridnya seperti Tuter dari desa Petulu. Dan begitu pula gaya tari jauk penulis sendiri sangat banyak diwarisi oleh penari-penari muda yang sekarang. Dalam perjalanan dan perkembangan tari jauk dewasa ini di Bali sebagian besar berpijak pada gaya penulis. Untuk mengenali dan memahami gaya-gaya tari individual ini sangat mudah diamati berdasarkan bentuk penampilannya di atas panggung dan didalam keseharian senimannya. Tidak bisa dipungkiri karena sifatnya pribadi bahwa gaya tari individual secara implisit dapat berpengaruh terhadap kehidupan dan kebiasaan-kebiasaan serta perilaku seniman sehari-sehari.

Gaya Gambuh Singapadu Dalam Perspektif Multiculturalisme

Penyatuan⁹² terhadap kebudayaan yang berjenis-jenis di dalam suatu Negara-bangsa telah merupakan suatu cara hidup berbangsa yang modern. Hal seperti ini disebut dengan *multiculturalism*. (Tilaar, 2007: 15). Lebih jauh dan lebih diperjelas lagi tentang paham multicultural dikatakan oleh Tilaar bahwa: paham multicultural bertalian erat dengan etnisitas. Namun berbeda dengan konsep etnisitas masa lalu yang mempunyai⁵¹ tendensi melihat kedalam (*inward looking*), multicultural modern di dalam dunia globalisasi bersifat terbuka dan melihat keluar (*outward looking*).⁴⁹ Multikulturalisme yang bersifat *outward looking* berarti seseorang mempunyai kesadaran serta kebanggaan memiliki dan mengembangkan budaya komunitasnya sendiri namun demikian dia akan hidup berdampingan secara damai bahkan saling bekerjasama dan saling menghormati dengan tetangganya yang⁴⁷ memiliki budaya yang lain. Multikulturalisme dalam perkembangan etnisitas dewasa ini tentunya bukan lahir dengan sendirinya. Kesadaran seseorang terhadap budayanya serta kebanggaan memilikinya di dalam ikatan komunitasnya merupakan hasil dari perkembangan pribadi seseorang. Inilah yang dikenal dengan pendidikan multicultural (2007: 15).

Desa³⁵ Singapadu adalah sebuah wilayah yang sangat kaya akan budaya dengan memiliki beranekaragam seni tradisional dengan segudang seniman/seniwati seperti: seni

lukis, patung, pertunjukan dan lain-lain. Sebagai daerah seni yang didukung oleh panorama alam pedesaan yang mempesona, desa Singapadu merupakan tempat bertemunya berbagai seniman dari berbagai asal budaya, yang di dalamnya terjadi berbagai bentuk hubungan lintas budaya (*cross-culture*), antar budaya (*inter-culture*), *multicultural* dan subkultural (*subcultural*) yang kompleks. Di desa ini difilter, diadaptasikan, diakulturasi, diinkulturasi, dan diasimilasikan dengan budaya lokal desa Singapadu sendiri. Dari proses tersebut dapat menghasilkan suatu budaya baru khususnya seni pertunjukan yang memiliki karakteristik tersendiri. Sehingga tidaklah mengherankan bahwa dramatari gambuh yang ada di desa saingapadu memiliki gaya yang paling berbeda dari dramatari-dramatari gambuh lainnya di Bali.

Dalam kedudukannya sebagai budaya etnis gaya dramatari gambuh desa Singapadu dalam perspektif multikultural ia memiliki sifat-sifat, Magis-religius, kebanggaan, terbuka, adil, kesejajaran, otonom, dan kedamaian.

1. Magis-religius adalah gambuh yang tergolong kesenian tradisional di desa Singapadu dalam keterpautannya terhadap keagamaan yaitu roh spirit dan dijiwai oleh agama Hindu, ia selalu dilengkapi dengan upacara-upacara keagamaan. Segala sesuatu yang berkaitan dengan beraktivitas dan berkreaitivitas pertunjukannya selalu dipertautkan dengan upacara adat dan keagamaan yang dilengkapi dengan upakara atau sesaji dan upacara-upacara

sesuai dengan pedoman dan tuntunan yang ada dalam lontar *dharma pegambuhan*.

2. Sebagai kebanggaan, gaya gambuh desa Singapadu di dalam komunitasnya telah menjadi kebanggaan terhadap masyarakat pendukungnya. Disadari atau tidak atau terlepas dari nilai positif dan negatifnya gaya gambuh merupakan gaya tradisional lokal desa Singapadu selalu dijunjung tinggi sebagai warisan budaya yang adiluhung. Dengan kemapanan nilai-nilai dan karakteristik yang dimilikinya gaya tersebut dalam kedudukannya sebagai budaya etnis sekaligus ia menjadi identitas tersendiri dan menjadi khasanah budaya Bali.
3. Gaya dramatari gambuh desa Singapadu dalam sifatnya yang supel, fleksibel dan terbuka maksudnya adalah terdapat ruang, waktu dan tenaga yang terbuka luas didalam pelestarian, penggalan, dan pengembangan. Ia tidak terbelenggu oleh budaya-budaya lain. Mandiri di dalam melakukan hak dan kewajibannya. Bebas di dalam mempertahankan status, kualitas dan harga dirinya. Dalam hal ini bukan berarti ia tidak menerima pengaruh budaya luar, justru sangat terbuka terhadap pengaruh-pengaruh tersebut namun difilter sesuai dengan norma-norma tradisi yang telah mapan. Kebebasan untuk menciptakan gaya-gaya baru baik dalam bentuk kreasi baru maupun kontemporer sangat terbuka lebar bagi seniman-seniman kreatif oleh siapapun, darimanapun, dan kapanpun juga.

4. Adil. Dalam hal ini gaya dramatari gambuh desa Singapadu menuntut perhatian ¹⁴⁸ perlakuan yang adil dari setiap pemangku kebijakan baik secara formal maupun informal yang ada di desa Singapadu sendiri, dan dari luar. Dengan bobot, daya pikat dan predikat yang dimiliki gaya dramatari gambuh desa Singapadu menuntut ketulusan dan kejujuran dari bantuan semua pihak untuk menjaga eksistensinya di tengah-tengah komunitasnya dari semua pihak khususnya dari maestro-maestro seni yang ada di desa Singapadu sendiri maupun dari luar. Dilihat dari bentuk, fungsi dan makna dari gaya gambuh desa Singapadu yang begitu mulia dan agung dan sudah menjadi kesepakatan, kesepahaman, sepenanggungan, dan sekeyakinan nilai maka ia hendaknya diberikan perhatian khusus dan adil demi langgengnya desa Singapadu sebagai daerah seni.
5. Kesejajaran dan harmonis maksudnya adalah dalam perspektif multicultural gaya gambuh tradisional desa Singapadu memiliki kedudukan yang sama terhadap budaya-budaya yang lain. Terjadi interaksi, saling berhubungan, lintas budaya (*cross-culture*), akulturasi, kolaborasi secara harmonis dan sejajar dan tidak menutup kemungkinan terjadi silang-menyilang, pertukaran dan saling pinjam-meminjam satu dengan lainnya didalam sebuah hubungan multicultural. Dalam membangun situasi seperti ini setiap komunitas dan setiap orang pemangku masing-masing budaya memiliki solidaritas dan kesadaran serta pemahaman yang tinggi bahwa masing-masing budaya memiliki kelebihan dan kekurangan. Salah satu ciri masyarakat multicultural adalah pengakuan dan perayaan perbedaan

dalam kesederajatan, baik yang bersifat individual maupun bersifat kebudayaan.

6. Otonom; setiap komunitas di dalam satu wilayah memiliki hak otonom untuk mengatur, menjaga nilai-nilai budayanya masing-masing. Etnisitas, identitas budaya, kepemilikan dan kebanggaan terhadap budaya sendiri dalam rangka kehidupan bersama dalam suatu “*political nation-state*,” merupakan bentuk kehidupan Negara modern dewasa ini. (Tilaar, 2007: 15). Jadi di dalam mempertahankan, dan pengembangan gaya gambuh desa Singapadu sebagai ⁸²enian tradisional, melalui proses pembinaan dan pendidikan atau proses komunikasi antara individu sebagai anggota keluarga dan masyarakat etnis dalam lingkup kehidupan bersama suatu komunitas secara otonom dan berdasarkan norma-norma, pakem-pakem, standard-standard dan tradisi wilayah setempat.
7. Kedamaian; gaya gambuh desa Singapadu dengan nilai estetis dan sosio-kultural yang sangat tinggi kehadirannya ditengah-tengah masyarakat mampu menebarkan kedamaian. Satyam, siwam dan sundaram merupakan unsur utama dalam gaya ini diyakini memiliki nilai-nilai moral, intelektual dan spiritual akan dapat mengantarkan kehidupan manusia diseluruh jagat raya ini dalam keadaan tenang, nyaman dan damai. Konsep keseimbangan yang mana dalam filosofi Bali dikenal dengan “*Rwabhinada*” yaitu; benar-salah, darma-adarma, siang-malam, tinggi-rendah dan seterusnya adalah sesuatu yang berbeda namun masing-masing memiliki spirit, power, dan tujuan yang seimbang didalam membentuk dan

membangun kekuatan serta kesadaran hakiki di dalam kehidupan manusia di jagat raya ini. Di samping itu juga memegang teguh filosofis *tattwamasi* yaitu dia adalah kamu dan begitu sebaliknya menumbuhkan dan memperkokoh rasa saling memiliki.

Gaya Dramatari Gambuh Desa Singapadu Dalam Perspektif Bentuk dan Struktur Pertunjukannya

Unsur berikutnya yang membuat gaya dramatari gambuh desa Singapadu menjadi berbeda, unik dan menarik bila dibandingkan dengan gambuh-gambuh yang lain di Bali adalah dapat dilihat dalam bentuk dan struktur pertunjukannya. Berdasarkan bentuk pertunjukannya terdapat ciri-ciri penyalonaran secara integral dan kental di dalamnya. Hal itu sangat mungkin oleh karena desa Singapadu secara historis merupakan asal mula terciptanya barong *ketet* yang menjadi bagian dari pertunjukan caloanarang dan mengalami perkembangan yang sangat pesat di desa Singapadu khususnya di Banjar Sengguan, sehingga mempengaruhi dramatari gambuh itu sendiri. Di samping itu dalam penokohnya masih tetap sangat klasik dimana penari/pelaku yang digunakan semuanya laki-laki. Konsep keseimbangan antara kemampuan teknik dan penghayatan sastra, kekuatan artistik dan filosofis, kekuatan sekala dan niskala menjadi landasan dalam setiap pementasannya. Dari aspek adegan dan suasana adalah sangat lengkap, dimana unsur-unsurnya tidak hanya domainnya pada adegan-adegan

serius, roman, dan peperangan (tegang dan keras) namun adegan komedi (*bondres*) menjadi unsur yang dipentingkan. Hal inilah yang memikat hati penonton untuk membangkitkan semangat dan gairah dalam menyaksikan pertunjukannya.

Berkaca dari perjalanan sejarah pertunjukannya, menurut salah satu pewaris penarinya yang bernama I Ketut Muji bahwa, gambuh desa Singapadu telah mengalami puncak-puncak popularitas dan kejayaannya dari tahun 1920-an sampai tahun 70-an karena bobot, dan daya pikat pertunjukannya yang didukung oleh penari dan penabuh yang sangat hebat dan kuat dari segala aspek, seperti: teknik, artistik dan sastra. Para seniman yang membuat dramatari gambuh desa Singapadu mengalami popularitas dan berpredikat tinggi seperti: I Tokolan, I Wayan Geriya, I Made Kredek, Tjokorda Oka Tublen, pekak Serok, pekak Tekek, pekak Alih, Anak Agung Aji Belang, Gusti Ngurah Agung Regug (Pedanda Resi) Tegaltamu, dan lain-lain. Semua seniman-seniman tersebut telah berjasa besar terhadap perjalanan dan perkembangan seni pertunjukan yang ada di daerah lokal, Nasional, dan internasional. Lebih lanjut disebutkan bahwa, dari sekian banyak tema-tema cerita yang digunakan, salah satu cerita yang paling digemari dan digandrungi oleh penonton adalah cerita yang berjudul “Mantri Copet”. Dalam cerita ini terdapat suasana yang seimbang antara serius, roman dan lucu sehingga mengundang gelak tawa penonton (wawancara, 20 April 2020).

Akan tetapi dramatari gambuh desa Singapadu yang awalnya telah mengalami puncak keemasan dan tersohor di seluruh Bali, yang kemudian dari tahun 1970-an menjadi hampir dilupakan oleh para seniman desa Singapadu sendiri sehingga tidak pernah pentas bahkan hampir punah. Menghadapi situasi dan kondisi seperti ini penulis yang disponsori oleh kakak kandung penulis sendiri yang bernama I Made Karditha Bandem mencoba merevitalisasinya pada tahun 2002. Berkat kerja keras, dan kemauan yang sangat tinggi bersama I Made Karditha Bandem yang disertai Rahmat Ida Sang Hyang Widhi Wasa/Tuhan Yang Maha Esa sekalipun melalui rintangan yang berat, namun akhirnya program revitalisasi dapat berjalan dengan lancar dan sukses. Sampai sekarang komunitas dramatari gambuh ini diberinama *Bhakti Marga* dan dapat eksis yang didukung oleh seniman-seniman dari empat banjar yang ada di desa Singapadu, yaitu: banjar Sengguan, Kebon, Mukti, dan Apuan. Sampai sekarangpun setiap pementasannya selalu menggunakan tema cerita Mantri Copet yang merupakan cerita andalan dan pavoritnya yang distruktur sebagai berikut.

Sinopsis

Dikisahkan di kerajaan Gagelang Rahaden Panji adalah seorang raja yang tampan, eroik dan berbudi luhur yang didampingi oleh dua orang istri yang sangat elok, anggun dan berkarismatik. Rahaden Paji sedang bercengkrama di taman nan indah bersama istrinya yang bernama Diah Ratna Merta.

Tidak lama kemudian datanglah Sang Prabu Mataum untuk meminang salah satu istrinya yang akan dijodohkan dengan anaknya yang bernama Mantri Copet. Hal itu membuat Rahaden Panji menjadi marah, namun kemarahannya tidak ditunjukkan kepada Sang Prabu Mataum. Dengan ucapan yang halus disampaikan bahwa istrinya jangankan seorang keduanya pun (*loro*) akan diserahkan. Arti dari kata *loro* disini adalah perang, akan tetapi Sang Prabu tidak ada terlintas dalam pikirannya ke arah itu.

Mendengar jawaban tersebut Sang Prabu menjadi gembira dan segera kembali ke kerajaannya untuk mengabarkan kepada anaknya yaitu Mantri Copet. Mantri copet pun merasa senang dan tidak tahan menunggu untuk meminang calon istrinya. Pada hari yang telah ditentukan Mantri Copet bersama para pengawal dan seluruh abadinya pergi ke Gagelang menghadap Rahaden Panji untuk meminang istri Rahaden Panji. Dalam pertemuan tersebut dijelaskanlah arti dari kata *loro* adalah senjata perang yang maksudnya adalah istrinya tidak akan diserahkan tanpa melalui perang. Perang pun tidak terelakan yang akhirnya Mantri Copet dapat dikalahkan dan melarikan diri, dan kedua istri dari Rahden Panji selamat dari pinangan Prabu Gagelang.

Pembabakan

Babak I. Dikisahkan kegembiraan Diah Ratna Merta yang diiringi oleh embannya yang selalu setia melayaninya

bernama condong. Di taman nan indah Diah Ratna Merta bercengkrama bersama Rahaden Panji.

Babak II. *Di kerajaan Mataum Sang Prabu bersama seluruh perdana menteri, para patih dan punggawanya sedang mengadakan sidang tentang perkawinan anaknya yang bernama Mantri Copet. Sidang memutuskan untuk meminang salah satu istri dari Rahaden Panji yang akan dijodohkan dengan anaknya yaitu Mantri Copet. Sang Prabu berangkat ke Gagelang dengan diiringi beberapa pengawal dan patihnya.*

Babak III. *Di kerajaan Gagelang pertemuan Sang Prabu Mataum dengan Rahaden Panji untuk meminang salah satu istri dari Rahaden Panji yang akan dijodohkan dengan anaknya bernama Mantri Copet. Rahaden Panji menerima pinangan tersebut namun dengan syarat “diserahkan tidak hanya satu tetapi loro”. Sang Prabu sangat gembira karena peminangannya telah dikabulkan oleh Rahaden Panji bahkan akan diserahkan kedua istrinya. Segera kembali ke kerajaannya dan mengabarkan kepada anaknya.*

Babak. IV. *Di Gagelang Mantri Copet (raja buduh) bersama panakawannya (bondres) dalam keadaan sangat gembira setelah menerima kabar dari ayahnya tentang perkawinannya dengan salah satu istri dari Rahaden panji. Segera berangkat ke Gagelang untuk meminang dengan diiringi para menteri, patih dan pengawal kerajaan dalam suasana gembira dan meriah. (Dalam adegan ini suasana komedi dari raja buduh/Mantri Copet dan bondres/pelawak membuat galak tawa para penonton).*

Babak V. Di kerajaan Gagelang pertemuan Rahaden Panji dengan Mantri Copet untuk meminang salah satu istri Rahaden Panji sesuai yang telah dijanjikan. Saat itulah Rahaden Panji menjelaskan tentang arti dari kata loro yaitu “senjata perang”. Maksudnya istrinya tidak akan diserahkan sebelum melalui perang. Perang pun tidak dapat dihindarkan. (adegan perang ini juga terdapat suasana kolaborasi antara tegang dan lucu yang dilakukan oleh tokoh Mantri Copet dan penakawannya /bondres). Dalam peperangan Mantri Copet dapat dikalahkan dan melarikan diri yang akhirnya kedua istri Rahaden Panji selamat dari pinangan raja Mataum. (Pertunjukan selesai).

H. Bentuk dan Struktur Pertunjukan Dramatari Gambuh Desa Batuan

Desa Batuan memang layak dijuluki dengan desa gambuh, karena perkembangan dramatari gambuh di desa tersebut mengalami perkembangan yang sangat pesat. Terlepas dari positif dan negatifnya para seniman desa Batuan memberikan perhatian yang sangat serius dengan keberadaan dramatari gambuh yang merupakan warisan dari leluhur mereka. Menyadari bahwa, fungsi dramatari gambuh bagi masyarakat Batuan adalah sangat penting dalam upacara adat dan keagamaan terutama di desa Batuan sendiri. Terdapat paling sedikit enam kelompok komunitas dramatari gambuh di lingkungan desa Batuan sendiri, diantaranya: (1) Sanggar Tari *Kakul Mas*, (2) Sanggar Seni *Satria Lelana*, (3) Sanggar Seni *Panti Budaya*, (4) Sanggar Seni *Pekek Bebek*, (5) Sanggar Seni *Sekehe Dalem Puri Batuan*, dan (6) *Sekehe Gambuh Desa Adat Pakraman Batuan*. Keenam kelompok dramatari gambuh tersebut sampai sekarang masih tetap eksis dan didukung oleh seluruh masyarakat desa Pakraman Adat Batuan. Masing-masing komunitas atau sekehe-sekehe tersebut memiliki kesadaran dan tanggung jawab masing-masing di dalam menjaga, melestarikan dan mengembangkan gaya dramatari gambuh desa Batuan berlandaskan norma-norma dan pakem-pakem yang ada. Adapun struktur pertunjukan dan lakon-lakon yang digunakan dalam setiap pertunjukan umumnya memakai tema cerita sebagai berikut.

Lakon “Terbakarnya Hutan Tarate Bang”

Sinopsis

Diceritakan Tarate Bang dalam suasana kesedihan karena sudah lama menikah belum juga dikaruniai anak. Pada suatu malam dalam tidurnya raja bermimpi bahwa ia akan mempunyai anak kalau sudah dapat membunuh Inu Kertapati (Panji/Satreng lelana). Maka diutuslah para pepatihnya untuk mencari Inu Kertapati keseluruh pelosok negeri. Sementara itu Panji yang pergi dari istananya untuk mencari putri Kediri yang bernama Rangkesari yang hilang, kini telah tiba di tengah hutan milik raja Tarate Bang. Di tengah hutan Panji bersama rombongan tersesat tidak tahu arah, maka diputuskan membakar hutan untuk membuat jalan. Kebotanmundur diperintahkan membakar hutan tersebut dan pada akhirnya api semakin besar dan semuanya menjadi bingung.

Patih Terate Bang yang sedang mencari Panji tiba pula di hutan dan bertemu dengan Panji. Ditanyakanlah tentang kebakaran tersebut dan siapa sebenarnya Panji. Setelah diketahui orang yang dicari kini ada ditengah hutan, salah seorang patih Terate Bang melaporkan hal ini pada Raja. Raja Terate Bang datang dan bertemu dengan Panji dan mengatakan keinginannya untuk membunuh Panji. Tentu saja Panji akan membela diri, dan akhirnya terjadi perkelahian yang hebat. Peperangan itu dapat dimenangkan oleh Panji dengan tewasnya raja Terate Bang. Dan kini Panji

melanjutkan perjalanannya ke kerajaan lain termasuk ke Kembang Jenar (Kembang Kuning), dan terus mencari putri Kediri yang hilang.

Pembabakan

Babak I. *Dikisahkan di kerajaan Tarate Bang Sang Raja sedang berduka, karena telah lama kawin belum juga dikaruniai anak. Dibicarakan pula tentang mimpinya kepada para pepatihnya bahwa merencanakan untuk mencari seseorang yang bernama Panji (si Satreng Lelana).*

Babak II. *Perjalanan Panji beserta rombongannya dalam perjalanannya meninggalkan istana untuk mencari Diah Rangkesari putri kerajaan Kediri yang telah hilang. Diikuti oleh Kebotanmundur, Angun-angun Prekasa, (Rangga) dan ikut pula Semar Abdi Panji.*

Babak III. *Di kisahkan setelah Panji sampai di tengah hutan Terate Bang, panji beserta rombongannya tersesat dan tidak tahu arah. Panji diam sebentar dan memikirkan jalan keluarnya. Setelah dirundingkan maka diputuskan membuat jalan dengan membakar hutan. Kebotanmundur kemudian membakar hutan yang lama-lama api menjadi besar dan terjadilah kebakaran hutan yang besar. Bersamaan dengan itu pula datang para pepatih Terate Bang yang sedang mencari Streng Lelana maka dipanggilah raja yang ingin membunuh Panji. Pertempuran Panji dengan raja Terate Bang menyebabkan peperangan yang dahsyat. Dan dalam pertempuran itu raja Terate Bang dapat dikalahkan dan terbunuh oleh Panji. Kemudian melanjutkan perjalanannya ke Kembang Jenar.*

Catatan:

Rangga (,,,) berarti: bisa ada dan bisa tidak. Biasanya Rangga dalam cerita ini menjadi patih Prabu. Tokoh putri di sini adalah istri raja Terate Bang, yang sudah lama kawin, belum juga mempunyai anak.

Lakon “Dedoyan” (Raja Kabalan)

Sinopsis

diceritakan raja Kebalan telah berhasil menguasai kerajaan Gegelang yang ditinggal rajanya sedang pergi ke gunung Mangebel untuk mengadakan upacara. Raja Kabalan untuk mengadakan upacara. Raja Kabalan akan mengadakan pesta dengan para pepatih dan pengikutnya di kerajaan Gegelang dan berjanji memenuhi segala keinginan yang diminta pengikutnya termasuk makan dan minum. Ada yang minta daging sapi, babi, kambing, dan minuman lainnya. Sementara raja Kabalan menyiapkan pesta di Gegelang, diceritakan Rahaden Panji sedang dalam perjalanannya menuju gunung Mangebel untuk menyaksikan upacara raja Gegelang. Di tengah hutan bertemu dengan orang tua yang sedang kesusahan dan menyatakan lari dari kerajaan Gegelang. Setelah ditanya, orang tua itu mengatakan bahwa kerajaan Gegelang sudah dikuasai oleh raja Kabalan dan kini sedang mengadakan pesta-pesta. Mendengar hal itu Rahaden Panji menjadi marah dan memutuskan pergi ke Gegelang

dahulu sebelum pergi ke gunung Mangebel untuk mengusir raja Kabalan.

Di kerajaan Gegelang raja Kabalan dengan pengikutnya sedang mengadakan pesta, makan , dan minum telah disiapkannya. Pada saat itu pula datang Panji dengan pengikutnya dan menghancurkan pestanya. Maka terjadilah kekacauan dan perangpun terjadi. Rahaden Panji memberitahu pepatihnya untuk tidak berperang di dalam istana, karena tidak baik ada darah tumpah di dalam istana (puri) maka terjadilah peperangan di luar puri, patih dengan patih, rakyat dengan rakyat dan pada akhirnya Panji berhadapan dengan raja Kabalan diawali dengan adu kata saling mengejek. Raja Kabalan dikatakan raja yang sangat licik dan nista karena merebut kerajaan dalam keadaan sepi. Setelah pertengkaran dilanjutkan dengan perang senjata. Perang sangat dahsyat karena kedua-duanya sangat pandai memainkan senjata. Namun pada akhirnya kebaikan selalu menang, raja Kabalan dapat dikalahkan. Rahaden Panji tinggal sebentar di Gegelang dan kemudian kembali melanjutkan ke gunung Mangebel.

Pembabakan

Babak I. *Dikisahkan raja Kabalan sudah berhasil menduduki kerajaan Gegelang. Dengan keberhasilan ini, raja bermaksud untuk mengadakan pesta besar dengan pepatih dan pengikutnya. Semua keinginan baik makan dan minuman akan dipenuhi oleh raja Kabalan.*

Babak II. Panji dalam perjalanan dengan para pengikutnya kini tiba di sebuah desa pinggiran hutan dan terkejut mendengar orang yang ada minta tolong. Ternyata orang tua yang datang, dan kemudian melaporkan tentang kejadian yang menimpa puri Gegelang, sedangkan rajanya sedang pergi ke gunung Mangebel untuk mengadakan upacara dan kerajaannya telah dikuasai oleh raja Kabalan. Mendengar laporan tersebut memutuskan akan menolong untuk membebaskan kerajaan Gegelang dari tangan Kabalan.

Babak III. Di Gegelang sedang terjadi sebuah pesta besar dipersiapkan. Makanan dan minuman telah dihidangkan. Raja Kabalan beserta pengikutnya bersuka ria sambil menikmati hidangan yang telah dipersiapkan. Ada daging sapi, kambing, babi dan berbagai jenis makanan dan minuman. Pesta sangat meriah. Pada saat mereka berpesta datang Panji dengan pengikutnya dan mengacaukan pesta tersebut. Merasa pestanya diganggu maka terjadilah pertengkaran dan akhirnya peperangan Panji memerintahkan untuk tidak berperang di dalam istana, tidak baik ada darah tumpah di dalam istana, maka mereka berperang terpencar di luar istana. Akhirnya raja Kabalan dapat dikalahkan dan terbunuh, dan kini Panji melanjutkan perjalanannya untuk menghadap raja Gegelang.

Catatan:

Tokoh putri di sini adalah Diah Ratnaningrat (putri raja Gegelang) menggambarkan suasana mempersiapkan upacara di gunung Mangebel. Untuk struktur pepesannya hampir sama dengan lakon sebelumnya.

Penculikan Putri Singasari”

Sinopsis

Diceritakan Rahaden Panji telah lama tinggal di kerajaan Singasari. Raja Singasari mempunyai seorang puri yang bernama Diah Ratna Merta, dan Panji jatuh cinta padanya. Telah lama Panji ingin mendapatkan putri tetapi ia tidak mau bilang pada raja Singasari. Maka Rahaden Panji dengan Kebotanmundur, Angun-angun Prekasa dan Kuda Niarsa membuat rencana (siasat) untuk mendapatkan Diah Ratna Merta. Rencananya yaitu: membuat kekacauan di lingkungan istana, dengan membakar pasar dan telah terjadi penculikan terhadap putri Singasari oleh seseorang yang bernama Kalana Carang Naga Puspa dan pengikutnya (Rahaden Panji dan pengikutnya yang berganti nama). Rencanapun dilaksanakan. Pasar dibakar oleh Kebotanmundur yang mengganti namanya menjadi Prasenta. Pada saat orang-orang pergi ke pasar termasuk raja Singasari melihat apa yang terjadi di pasar, Rahaden Panji mencari Diah Ratna Merta di kamarnya dan dibawa lari bersama Kebo Perkasa ke tempat yang jauh dan kemudian diserahkan kepada Kuda Niarsa untuk menjaganya dan Rahaden Panji kembali ke Singasari.

Tiba di puri Singasari, raja memberitahukan Panji bahwa putrinya telah diculik oleh musuh dan Panji disuruh mencari dan membunuh si penculik tersebut. Rahaden Panji berjanji untuk mendapatkan putri kembali dan ia juga bilang

bahwa yang menculik putri adalah seseorang yang bernama Kalana Carang Naga Puspa, dan Panji pun meninggalkan kerajaan Singasari. Di tempat yang jauh dari kerajaan Singasari, Panji bertemu kembali dengan Diah Ratna Merta dan pengikutnya. Diputuskan untuk tinggal sementara supaya ada kesan telah menjadi peperangan untuk mendapatkan putri Singasari itu dari penculik. Sementara itu di puri Singasari raja sangat sedih dan berharap Panji berhasil menyelamatkannya. Tiba-tiba datang Panji dan ia mengatakan bahwa si penculik yang bernama Kalana Carang Naga Puspa telah dibunuhnya. Raja Singasari memuji Panji, dengan rasa senang hati dan bahagia raja menyerahkan putrinya kepada Panji untuk dijadikan istri.

Pembabakan

Babak I. *Dikisahkan di kerajaan Singasari suasana para emban dayang-dayang putri sedang mempersiapkan segala sesuatunya untuk melayani putri Diah Ratna Merta. Kemudian para emban menemani putri mandi dan berhias di taman nan indah sambil memuji-muji kecantikan tuan putri. Para emban melayani dengan setia sambil bersuka ria.*

Babak II. *Panji yang telah lama berada di kerajaan Singasari setelah mengalahkan raja Pejarakan, merasa jatuh cinta dengan Ratna Merta. Kemudian ia memanggil para pepatihnya untuk berunding bagaimana caranya untuk mendapatkan putri Singasari. Maka diputuskanlah untuk menculik terlebih dahulu membuat suasana kekacauan di sekitar istana dengan membakar pasar.*

Babak III. Setelah masing-masing mendapat tugas, rencana dilaksanakan. Pasar dibakar oleh Kebotanmundur, kekacauan terjadi dimana semua orang di pasar lari dan minta tolong kesana-kemari. Orang-orang di istana pun pergi ke pasar melihat apa yang terjadi. Pada saat itulah Panji menculik Diah Ratna Merta dari istana dan dibawa lari. Bersama Kebotanmundur, Panji membawa Diah Ratna Merta jauh dari istana. Kuda Niarsa ditugaskan untuk menunggunya, diserahkan kepadanya dan Panji kembali ke istana Singasari.

Babak IV. Raja Singasari sangat sedih ketika putrinya hilang dari istana, maka disuruhlah mencari Panji untuk mendapatkan putrinya. Panji pun dipanggil dan kemudian datang menghadap raja. Dikatakan oleh Panji bahwa putri telah diculik oleh musuh yang bernama Kalana Carang Naga Puspa, dan Panji bersedia mencari dan mengalahkan penculiknya. Panji lalu meninggalkan istana, setelah beberapa lama Panji datang lagi dan mengatakan bahwa penculiknya sudah dikalahkan dan dibunuh oleh Panji. Raja Singasari sangat senang mendengar berita itu. Akhirnya raja Singasari menyerahkan dengan senang hati putrinya kepada Panji untuk dijadikan istri.

Lakon “Gagak Maning”

Sinopsis

Raja Mataram saudara bungsu dari raja Lasem ingin mempunyai istri, maka disuruhlah pelukis kerajaan yang bernama Gagak Maning untuk melukis putri-putri kerajaan

yang lain, antara lain: putri Gegelang dan putri Singasari. Sampailah Gagak Maning di kerajaan Gegelang dan melihat putri Gegelang sedang Mandi dan kemudian dilukisnya. Setelah dapat melukis putri Gegelang, Gagak Maning kembali ke kerajaan Mataram dan memperlihatkan lukisannya itu pada raja dan raja sangat tergila-gila akan kecantikan putri Gegelang daripada putri-putri yang lain. Maka disuruhlah seseorang untuk melamar putri Gegelang dengan membawa surat lamaran.

Di Gegelang raja menerima utusan dari Mataram, dan raja sangat murka ketika didengar putrinya dilamar raja Mataram. Raja mengatakan kepada utusan bahwa, putrinya akan dijodohkan dengan putra raja Kediri. Mendengar lamarannya ditolak utusan menjadi marah dengan mengeluarkan kata-kata yang tidak enak didengar. Semua yang hadir menjadi marah termasuk juga Rahaden Wiranantaja dan Rahaden Prebangsa yang juga ada di sana. Hampir terjadi perkelahian namun dicegah oleh raja: tidak boleh menyakiti utusan apalagi membunuhnya. Utusan pun diusir dan kembali ke Mataram. Raja Mataram sangat marah mendengar lamarannya ditolak, dan bermaksud menyerang raja Gegelang. Ketika dibicarakan tentang penyerangannya tersebut, tiba-tiba datang Rahaden Prebangsa dengan marah-marah segera menyerang raja Mataram Sendirian. Sempat terjadi peperangan namun akhirnya Rahaden Prebangsa lari kembali lagi ke Gegelang. Maka dibicarakan lagi tentang penyerangan secara besar-besaran kerajaan Gegelang di mana

raja Lasem, raja Cemara, raja Pajang, dan raja Mataum disuruh ikut serta.

Catatan:

Berkaitan dengan cerita kesandung Lasem. Rahaden Prebangsa marah pada raja Mataram karena ia ingin juga mengawini putri Gegelang.

Pembabakan

Babak I. Seperti pada pakem struktur dramatari gambuh bahwa diawali dengan kegiatan para emban dayang-dayang dengan putri. Dikisahkan Diah Ratnaningrat sedang bersenang-senang bersama para embannya di taman nan indah.

Babak II. Dikisahkan raja Mataram ingin memiliki seorang istri, maka dipanggilah para patihnya untuk membicarakan hal itu. Dan dalam pembicaraan tersebut diputuskan untuk menyuruh Gagak Maning pergi ke Gegelang melukis putrining Gegelang. Gagak Maning menyanggupi dan segera pergi ke Gegelang.

Babak III. Suasana putri Diah Ratnaningrat sedang mandi dan berhias di taman nan indah ditemani oleh para dayang-dayang. Gagak Maning datang dan melukis putri dari balik semak-semak, dilukisnya putri pada saat tanpa memakai kain. Setelah berhasil melukis putri, Gagak Maning kembali lagi ke kerajaan Mataram.

Babak IV. Gagak Maning datang dan menghadap raja serta memperlihatkan lukisan yang dibuatnya. Raja sangat senang

dan tergilagila dengan kecantikan dan kemolekan tubuh putri Gegelang. Ditanyakan oleh raja: mengapa putri tidak pakai busana? Dijawab oleh Gagak Maning; dilukisnya pada saat putri sedang mandi. Raja makin tidak sabar dan diutuslah seseorang ke Gegelang untuk melamar puri dengan membawa surat lamaran.

Babak V. *Raja Gegelang yang ditemani Wiranantaja dan Rahaden Prebangsa terkejut dengan kedatangan utusan dari Mataram yang membawa surat lamaran. Setelah dibicarakan raja menolak lamaran tersebut. Raja mengatakan bahwa putrinya akan dijodohkan dengan putra dari kerajaan Kediri. Utusan dari Mataram mengatakan: kalau tidak dipenuhi maka kerajaan Gegelang akan dihancurkan. Dengan marah Prebangsa mau membunuh utusan tersebut namun dicegah oleh raja. Utusan diusir dan kembali ke Mataram.*

Babak VI. *Raja Mataram sangat murka setelah mendengar laporan bahwa, lamarannya ditolak oleh raja Gegelang dan utusannyapun dihina. Raja Mataram mengajak para patihnya mempersiapkan penyerangan ke Gegelang. Namun sebelumnya Mataram akan minta bantuan dari raja-raja lain seperti: raja Lasem, raja Pajang, raja Mataum, dan raja Cemara dan lain-lainnya untuk ikut serta. Belum selesai pembicaraan, tiba-tiba datang Rahaden Prebangsa dengan marah dan meyerang raja Mataram. Terjadilah perang yang tidak seimbang dimana Rahaden Prebangsa yang datang sendiri direbut oleh para patih dan raja Mataram, dan akhirnya Rahaden Prebangsa melarikan diri. Ketika mau dikejar oleh patih, raja Mataram mencegahnya, tunggu saatnya yang tepat untuk menyerang ke Gegelang.*

Lakon “Kesandung Lasem”

Sinopsis

Megisahkan prabu Lasem ikut berperang membantu raja Mataram menyerang kerajaan Gegelang karena lamaran raja Mataram ditolak. Sebelum berangkat berperang raja Lasem menemui istrinya mohon pamit dan ikut mendoakan supaya menang dalam peperangan. Istrinyapun menyampaikan tentang mimpinya dimana ketika raja Lasem sedang berlayar tiba-tiba parahunya tenggelam. Istrinya memohon kepada prabu Lasem mengurungkan niatnya untuk berperang karena takut akan terjadi bahaya. Raja Lasem tidak peduli dengan mimpi itu dan tetap akan berperang kemudian ia berangkat dengan pasukannya. Ketika di tengah perjalanan raja tersandung kakinya di tempat yang datar dan jatuh, pada saat itu pula muncul seekor burung gagak dan memuntahkan darah segar di depan raja Lasem. Pertanda buruk buat raja Lasem. Mendapat tanda seperti itu raja Lasem menjadi sedih dan teringat pula tentang mimpi istrinya. Dan ia sudah merasa bahwa hidupnya akan berakhir dalam peperangan. Namun, akhirnya raja Lasem bangkit kembali dan melanjutkan perjalananya menyerang raja Gegelang.

Sementara itu di kerajaan Gegelang juga sudah siap dan Panji dipercayakan memimpin dan menyusun siasat perang yang disebut Dwirada Merta (gelar bulan sabit) dengan membagi tempat masing-masing posisi seperti: Panji di

depan, bagian kanan ditempati oleh Prebangsa, Wiranantaja bagian kiri, raja Gegelang paling belakang dan dibantu pula oleh Kebotanmundur dan Angun-angun Prekasa masing-masing di kiri-kanan (paling ujung). Pertempuranpun terjadi. Masing-masing pihak ada yang mati, pada saat ini raja Cemara dan raja Pajang menyerahkan diri pada Panji dan diserahkan kepada raja Gegelang. Dalam pertempuran yang sangat dahsyat raja Lasem menggunakan gelar *Supit Urang* dapat dikalahkan dan dibunuh oleh Panji. Setelah perang usai, istri raja Lasem datang dan melihat suaminya sudah mati. Ia sangat sedih dan kemudian akan melakukan bela (mati dengan jalan bunuh diri/*mesatia*). Pada saat itu dimintanya pula Diah Rangkesari ikut melakukan bela yang semula ia menolaknya namun karena didesak akhirnya mau.

Ketika akan melakukan bela, Wiranantaja yang juga ada di sana terkejut melihat adiknya Diah Rangkesari maka dikejutnya dan dicegahnya kemudian adiknya dibawa lari. Dikatakan tidak pantas melakukan bela untuk raja Lasem, lagi pula ia bukan suami Diah Rangkesari. Terjadi pertemuan yang mengharukan antara Wiranantaja dengan Diah Rangkesari yang telah lama berpisah semenjak hilang dari kerajaan Kediri, sampai-sampai Wiranantaja mencarinya ke Melayu. Setelah perang selesai semuanya kembali ke puri Gegelang dan kemudian ke tempat tinggal masing-masing.

Pembabakan

Babak I. Tokoh putri di sini dikisahkan istri prabu Lasem yang sedang dihias di taman oleh para dayang-dayang. Struktur pepesonnya sama seperti lakon-lakon terdahulu.

Dikisahkan raja Lasem membicarakan dengan para patihnya tentang persiapan membantu raja Mataram untuk menyerang raja Gegelang. Semua pepatih menyetujui dan akan ikut berperang. Semua persiapan berperang sudah lengkap dan siap berangkat, raja Lasem memanggil istrinya untuk mohon pamit, pada saat itu pula istri raja Lasem melaporkan tentang mimpinya bahwa raja Lasem akan mendapat bahaya dalam peperangan. Namun raja Lasem tidak peduli dan tetap akan pergi juga. Raja Lasempun berangkat dengan pasukannya, namun dalam perjalanannya ia tersandung di tempat yang datar dan terjatuh, kemudian munculah seekor burung gagak memuntahkan darah segar di depan raja Lasem, suatu pertanda buruk. Melihat kejadian tersebut prabu Lasem sangat sedih dan juga teringat dengan mimpi istrinya suatu pertanda bahwa raja Lasem kalah dalam peperangan. Namun raja Lasem tetap akan berperang dan melanjutkan perjalanannya kembali.

Babak II. Dikisahkan persiapan raja Gegelang untuk berperang menghadapi raja Lasem . Hadir diantaranya raja Gegelang, Wiranantaja, Prebangsa, Panji dan pepatihnya. Pimpinan perang diserahkan pada Panji dan siasat yang dipakainnya adalah Dwirada Merta (Arda Merta/bulan sabit).

Setelah membagi posisi masing-masing merekapun berangkat ke medan perang.

Babak III. perang dahsyatpun terjadi, masing-masing pihak ada korban jiwa, namun pengikut raja Lasem lebih banyak yang mati. Panji sebagai pimpinan perang langsung berhadapan dengan raja Lasem dan pada akhirnya raja Lasem tewas ditangan Panji. Suasana sedih terjadi ketika istri raja Lasem datang dan melihat suaminya mati, maka ia akan melakukan bela dengan cara bunuh diri, diajaknya pula Diah Rangkesari, Wiranantaja yang ikut menyaksikan bela tersebut melihat adiknya, kemudian dicarinya dan dicegah untuk ikut melakukan bela. Pertemuan kembali Wiranantaja dengan adik Rangkesari yang telah lama berpisah karena menghilang.

Lakon “Bunuh Kuda Ki Dalang Anteban”

Sinopsis

Setelah kerajaan Gegelang aman, semua musuhnya dapat dikalahkan, Panji yang tinggal di puri Panaraga sering diminta raja Gegelang untuk mengajarkan putrinya Diah Ratnaningrat bermain musik atau tetabuhan gambang salukat. Panji pergi ke Gegelang dengan mengendarai kuda yang bernama Ki Dalang Anteban. Sampai di Gegelang Panji langsung menemui Diah Ratnaningrat yang sedang bermain gambang. Pada saat itu pula Panji memberikan lagu baru yang ditulisnya ketika ia masih di Singasarai dan memainkannya bersama Diah Ratnaningrat. Disuruhnya

Panji untuk memainkan lagu itu sendiri, semua orang yang mendengarkannya sangat senang dan memuji kepintaran Panji bermain musik. Lama Panji tinggal di puri Gegelang.

Sementara itu di luar istana Rahaden Prebangsa yang baru datang dari bermain judi dan juga mabuk. Dilihatnya ada seekor kuda terikat di ancak-ancak saji (lingkungan dalam istana), ketika ditanya kepunyaan kuda tersebut, orang menjawab kuda milik Panji. Dicabutnya kerisnya dan kemudian kuda itu dibunuh. Ketika mendengar keributan Panji keluar, seseorang melaporkan bahwa kudanya telah dibunuh. Ditemuinya Rahaden Prebangsa dan terjadi pertengkaran hingga perkelahian dengan senjata. Tidak seorang pun yang berani menghentikan peperangan tersebut, hingga datang Wiranantaja, Ranga Titah Jiwa, Kebotanmundur, dan Kuda Niarsa berusaha memisahkan mereka. Akhirnya perkelahian dapat dihentikan dan kemudian dijelaskan pula bahwa Panji dan Prebangsa adalah bersaudara lain ibu. Panji ibunya adalah Prameswari (istri utama) sedangkan Prebangsa adalah anak liku (istri kedua) dari raja Kahuripan (Jenggala). Setelah keduanya saling mengenal dan minta maaf, disuruhnya Kuda Niarsa menghidupkan kembali Ki Dalang Anteban dan mereka sama-sama menghadap raja Gegelang.

Catatan:

Dalam perang antara Panji dan Prebangsa diceritakan juga keris Prebangsa patah dan lari kemudian dikejar oleh Wiranantaja dan dipukul-pukul dari belakang.

Pembabakan

Babak I. Motifnya sama sesuai dengan pakem diceritakan putri Ratnaningrat dengan diiringi para embannya.

Babak II. Panji membicarakan tentang keinginannya pergi ke puri Gegelang, karena disuruh raja untuk mengajarkan putrinya menabuh (memainkan lagu gambang salukat). Semua pepatihnya akan ikut serta, dan Panji dengan mengendarai kuda yang bernama Ki Dalang Anteban pergi ke Gegelang.

Babak III. Panji menemui Diah Ratnaningrat dan mengajarkan lagu yang bernama salukat yang dimainkan dengan gambang. Lama Panji dengan Diah Ratnaningrat di istana. Sementara itu diluar istana datanglah Rahaden Prebangsa dari bermain judi dan dalam keadaan mabuk. Dia melihat ada kuda terikat di ancak-ancak saji, dengan marah ia menanyakan siapa pemilik kuda itu. *Sipekatik* (penjaga kuda) memberikan jawaban yang tidak jelas membuat Prebangsa menjadi makin marah dan dicabutnya kerisnya kemudian kuda itu dibunuh. Banyak yang melihat kejadian itu namun tidak berani berbuat apa-apa kerana Prebangsa adalah keponakan raja. Seseorang disuruh untuk memanggil Panji di istana. Kemudian Panji keluar dan dilihatnya kudanya sudah mati, ia marah menemui Prebangsa. Maka terjadilah pertengkaran dan perkelahian dengan senjata. Melihat pertikaian yang dahsyat dari dua putra raja tersebut, datanglah Kebotanmundur dengan Kuda Niarsa memisahkan

mereka, dan menjelaskan bahwa mereka adalah bersaudara. Kemudian keduanya saling minta maaf dan kuda Ki Dalang Anteban dihidupkan kembali oleh Kuda Niarsa dengan ilmu gaibnya. Mereka bersama-sama menghadap raja Gegelang.

BAB VII

Teks dan Konteks Dibalik Seni Pertunjukan Dramatari Topeng

Seni pertunjukan topeng di Bali secara tekstual telah dijumpai dalam prasasti-prasasti kuno. Beberapa prasasti yang menyebutkan tentang istilah seni pertunjukan topeng pada zaman kerajaan Bali kuno di antaranya oleh raja Anak Wungsu yang memerintah dari tahun 1049 Masehi sampai tahun 1077 Masehi. Raja ini menggantikan raja Marakata yang merupakan putra bungsu dari raja Dharma Wangsa Wardhana. Raja Anak Wungsu dalam sejarah Bali kuno yang paling banyak mengeluarkan prasasti-prasasti yang memuat peristiwa-peristiwa pada zamannya. Paling sedikit 28 buah prasasti telah diketemukan di berbagai tempat di Bali merupakan warisan beliau. Salah satu prasastinya yang memuat tentang seni pertunjukan topeng adalah dalam prasasti Julah dengan memuat istilah-istilah, seperti: *patapukan* (penari topeng), *pamukul* (penabuh gamelan), *abanwal* (permainan badut), *abonjing* (*bunjing* musik), *bhangin* (peniup suling), *perbwayang* (permainan wayang), dan lain-lain. Raja Anak Wungsu setelah wafat dicandikan di candi Gunung Kawi Desa Tampaksiring kabupaten Gianyar (Team Penyusun Naskah

dan Pengadaan Buku Sejarah Bali Daerah Tingkat I Bali, 1980:49).

Adapun beberapa prasasti yang lainnya memuat tentang seni pertunjukan topeng di Bali adalah: Prasasti Bebetin AI (Buleleng) yang dikeluarkan oleh raja Ugracena yang memerintah Bali pada Tahun 182 Masehi. Tanda-tanda tentang seni pertunjukan topeng terdapat di dalam prasasti tersebut, adalah: kata *pamukul* (juru tabuh bunyi-bunyian), *pagending* (penyanyi), *pabunjing* (penari), *papadaha* (juru kendang), *parbhangesi* (juru rebab), *partapukan* (penari topeng), *parbhwayang* (pedalangan). Istilah-istilah tersebut memberikan persaksian bahwa pada abad ke X telah ada seni pertunjukan di Bali. Prasasti itu diperkuat lagi dengan prasasti yang tersimpan di rumah Gurun Pal di Desa Pandak Bandung Tabanan yang dikeluarkan oleh raja Anak Wangsa pada tahun 1071 Masehi yang menyebutkan kata: *amukul* (penabuh gamelan), *manuling* (juru suling), *partapukan* (penari topeng), *abanwal* (melawak), *pirus* (drama), *menmen* (tontonan), *aringgit* (menarikan wayang atau pedalangan) (Babad Dalem dalam Raka Putra, 2015: xxviii). Memperhatikan dari istilah-istilah yang terdapat dalam prasasti-prasasti tersebut dapat dipastikan bahwa keberadaan seni pertunjukan topeng Bali telah mengalami perkembangan pada zaman kerajaan Bali kuno. Dan begitu juga tari topeng selalu dikaitkan dengan kesenian lain seperti gamelan, nyanyian, drama, melawak, dan tari-tarian. Dari zaman itu dramatari topeng difungsikan sebagai media pembelajaran dan penyebaran nilai-nilai formalistik kerajaan.

Memperhatikan secara kontekstual sejarah perjalanan dramatari topeng di Bali telah mengalami perkembangan yang signifikan dengan unsur-unsur pertunjukan yang sudah lengkap, seperti: tari, tembang, dialog, musik, kostum, properti dan lainnya. Indikator kehidupan dan perkembangan dramatari topeng telah terlihat pasti dalam prasasti-prasasti yang telah disebutkan di atas. Akan tetapi kapan, siapa, dan dimana diciptakan atau dilahirkan dramatari topeng di Bali masih sangat sulit untuk mencari fakta yang dapat dijadikan hipotesis dalam tulisan ini. Suatu uraian tentatif yang dapat dijadikan acuan berdasarkan perjalanan peradaban manusia, kesenian topeng sudah ada pada zaman prasejarah. Pada zaman itu kepercayaan yang terpenting bagi kehidupan manusia adalah kepada roh nenek moyang, dinamisme, animisme, dan totemisme. Sebagai wujud kedok atau topeng yang diyakini memiliki kekuatan gaib dan mistik seperti misalnya hiasan katak dianggap dapat mendatangkan hujan bagi pertanian, hiasan kedok muka kecuali dianggap sebagai lambang atau gambar nenek moyang yang dipuja, dan juga dianggap sebagai kekuatan pelindung bagi masyarakat.

Konon ketika orang-orang primitif melaksanakan upacara-upacara tertentu mereka membuat tarian-tarian topeng dalam bentuk drama bertopeng dengan berdialog, bernyanyi, menari-nari, dan bermain musik sesuai tatanannya. Hal itu mereka lakukan di dalam wujud puja-puja terhadap alam dan roh leluhur yang mana di samping fungsikan sebagai hiburan dan juga untuk mendatangkan

kekuatan gaib. Dalam kegiatan demikian roh disimbolkan dengan topeng yang dipakai sebagai pembasmi musuh-musuh atau sebagai pelindung. Jadi dapat diberikan afirmasi bahwa, dramatari topeng telah ada sejak mulai peradaban manusia dalam bentuk yang sederhana dan diyakini dapat mendatangkan kekuatan gaib dalam meneguhkan kepercayaan mereka terhadap roh nenek moyang sebagai pelindung dan alam yang dapat memberikan kehidupan.

Dramatari topeng merupakan seni pertunjukan yang tergolong dalam kesenian klasik yang telah mengalami perkembangan yang sangat pesat di Bali. ²⁹ Sebagai salah satu bentuk seni pertunjukan yang paling digemari di Bali oleh karena di samping kaya akan nilai-nilai artistik, dan juga mengandung nilai-nilai sejarah yang sangat tinggi, yang dapat dijadikan media pencerahan dalam kehidupan masyarakat. Teks-teks babad yang sarat dan cair dengan nilai-nilai warisan leluhur memiliki fungsi dan makna penting di dalam kehidupan sosiokultural masyarakat Bali dan sekaligus dijadikan identitas tema cerita di dalam setiap pertunjukannya. Begitu juga yang membuat pertunjukan dramatari topeng menjadi dinamis, estetik, dan dramatik adalah karena memakai penutup muka yang disebut dengan topeng atau *tapel* sebagai kekuatan dan karakteristiknya sehingga menjadi pertunjukan yang berbeda dengan bentuk-bentuk seni pertunjukan yang lainnya.

Dramatari yang memainkan topeng yang terdiri dari berbagai karakter yang umumnya di Bali terbuat dari bahan

kayu melalui proses sakralisasi yang diyakini memiliki kekuatan magis religius. Setiap topeng memiliki karakter masing-masing yang merupakan penggambaran dari tokoh-tokoh bangsawan kerajaan seperti: tokoh raja, patih, prameswari, putri, penakawan, termasuk karakter bondres atau lawak yang merupakan penggambaran dari rakyat jelata. Dramatari topeng di Bali terdapat beberapa sebutan atau istilah untuk memberikan dari setiap bentuk pertunjukannya yang berdasarkan personal atau penarinya seperti istilah topeng *panca*, topeng *prembon* dan topeng pajegan atau topeng *siddhakarya* adalah sebagai berikut:

32

1. Topeng *panca* adalah sebuah pertunjukan dramatari topeng yang dimainkan atau ditarikan oleh lima orang penari dalam satu pertunjukan dari seluruh karakter atau tokoh yang digunakan dalam suatu cerita babad. Apapun bentuk cerita yang digunakan dan berapapun penokohan yang terdapat dalam cerita tersebut harus dimainkan oleh lima orang pelaku atau pemain.
2. Topeng *prembon* adalah sebuah bentuk pertunjukan yang merupakan hasil kolaborasi dan penggabungan dari dramatari arja dan petopengan. Umumnya tokoh *pearjaan* yang dikolaborasikan adalah tokoh-tokoh *galuh* (putri), *condong* (*emban*), *galuh liku* (putri *buduh*), dan *mantri*. Tokoh-tokoh ini di dalam penampilannya tidak memakai topeng atau masih utuh khas *paarjaan* hanya dilakukan penyesuaian dengan cerita babad yang digunakan.
3. Topeng *pajegan* adalah sebuah pertunjukan topeng yang tergolong dalam kesenian *wali* sebagai sarana upacara-

upacara adat dan keagamaan di Bali. Dipentaskan pada hari-hari tertentu dan di tempat-tempat yang dianggap suci seperti di halaman pura yang paling suci atau di depan pelinggih atau tempat berstananya Dewa/Dewi yang sedang dipersembahkan upacara. Disebut topeng *pajegan* karena ditarikan oleh seorang penari atau borongan dari seluruh karakter yang digunakan dalam sebuah cerita yang dalam setiap pementasannya. Satu point penting dalam pertunjukan topeng *pajegan*, munculnya sebuah tokoh magis religius diakhir pementasannya yang disebut dengan tokoh *sidhakarya* yang diyakini bermakna sebagai *pemuput* atau mengsucceskan suatu upacara.

A. Topeng Dalem Sidakarya Dalam Lontar Bebali

Topeng Dalem Sidakarya merupakan salah satu seni pertunjukan yang berkaitan erat dan kuat dalam upacara adat dan keagamaan di Bali, baik itu upacara *dewa yadnya*, *manusa yadnya*, *rsi yadnya*, *bhuta yadnya* dan *pitra yadnya*. Sebagai pertunjukan topeng yang diklasifikasikan dalam tari *wali*, dimana kesenian ini diyakini memiliki nilai-nilai magis dan religius yang dapat meneguhkan dan mempertebal keyakinan setiap umat Hindu ketika sedang melaksanakan upacara. Umat Hindu meyakini dalam kesempurnaan upacara adat dan keagamaannya apabila telah mendapatkan restu, berkah atau anugrah dari Ida Dalem Sidakarya. Sehingga seluruh masyarakat Bali beranggapan bahwa, pelaksanaan upacara *yadnya* belum diyakini sukses apabila belum mementaskan topeng Dalem Sidakarya. Belakangan ini untuk memantapkan kesempurnaan upacara, umat memohon *tirta* atau air suci di pura Dalem Sidhakarya yang berlokasi di Desa Panjer Denpasar atau yang terdekat. Disebut juga topeng *pajegan* yang berasal dari kata “*pajeg*” atau “*majeg*” yang berarti memborong. Dalam konteks ini berarti seorang penari memborong di dalam memainkan semua tokoh-tokoh yang digunakan dalam suatu pertunjukan topeng. Dengan kata lain seluruh karakter topeng atau *tapel* yang digunakan dalam suatu tema cerita sebagai satu kesatuan pertunjukannya ditarikan oleh satu orang penari.

Teks Dalem Sidakarya sebagai sumber tertulis yang mengungkap sejarah Dalem Sidakarya adalah lontar *bebali* yang merupakan koleksi dari Ida Pendanda Gede Nyoman Gunung dari Biau desa Muncan Karangasem telah disalin oleh I Nyoman Kantun S.H., M.H. dan Drs I Ketut Yadnya dinyatakan Brahmana Keling adalah sebutan dari seorang Pendeta dari Jawa Timur. Dituturkan Ida Dalem Sidakarya seorang Brahmana *walaka* yang berketurunan *sakya* dari atau disebut dengan Brahmana Keling. Disebut Brahmana Keling karena berasal dari daerah Keling Jawa Timur. Dan disebut juga Brahmana *walaka* oleh karena beliau belum menjalankan upacara *mediksa* atau diupacarai sebagai pandita. *Wala* atau *bala* artinya anak yang belum melaksanakan tingkatan upacara *medwijati*. Brahmana Keling adalah putra dari Dang Hyang Kayumanis, cucu dari Mpu Candra, kumpi dari Mpu Bahula, dan cicit dari Mpu Bharadah. Sampai sekarang belum ada yang tahu nama asli Brahmana Keling karena berasal dari daerah Keling maka disebut dengan Brahmana Keling.

Sebagai Putra dari Dang Hyang Kayumanis yang merupakan *nabe* dari Ida Dalem Waturenggong yang menjadi raja di Bali yang berkedudukan di Gelgel, Klungkung. Sebelum pergi ke Bali beliau pernah memimpin upacara selamat hingga sukses di Madura. Dalam perjalanannya kembali ke Jawa sampailah beliau di tepi pantai bernama desa Muncar. Ketika beliau sedang asyiknya menikmati panorama selat Bali datanglah ayah beliau Dang Hyang Kayumanis yang baru datang dari Gelgel Bali, dimana

keraton Gelgel Klungkung diperintah oleh Dalem Waturenggong. Dikatakan pula bahwa, Dang Hyang Nirartha sebagai *purohita* atau penasehat keagamaan di keraton Gelgel, dan sedang mempersiapkan upacara *tawur agung* Upacara *Eka Dasa Ludra* yaitu jenis upacara yang diselenggarakan setiap seratus tahun sekali. Mendengar hal itu Brahmana Keling segera berangkat ke Bali. Dikisahkan brahmana Keling pergi ke Bali tak dibicarakan dari perjalanan dari Jawa ke Bali. Perjalanan beliau ke Bali adalah suatu misterius yang tidak ada seorang pun yang tahu. Bahkan ada yang mengira beliau terbang dengan secepat kilat untuk pergi ke Bali sehingga hanya sekejap sudah sampai di keraton Gelgel.

Di keraton Gelgel suasana sedang sepi oleh karena sebagian besar para petinggi istana, dan pemuka masyarakat sedang sibuk mempersiapkan upacara di Pura Agung Besakih. Kedatangan Brahmana Keling di keraton Gelgel membuat seluruh warga menjadi tercengang yang sebagian besar warga mengira beliau adalah orang pengemis dengan berpakaian komal, dekil, penampilan lusuh dan berlagak aneh. Namun beliau melontarkan pertanyaan dengan santun kepada beberapa warga yang sedang berada di istana tentang keberadaan Ida Dalem Waturenggong. Beliau berkata bahwa, kedatangannya adalah untuk ingin ketemu dengan saudaranya yaitu Ida Dalem Waturenggong dan Dang Hyang Nirartha. Warga memberikan jawaban dengan perasaan ragu dan jijig dengan mengatakan Sang Raja beserta seluruh menteri, termasuk Dang Hyang Nirartha sedang berada di pura Agung Besakih dalam mempersiapkan

upacara. Begitu mendengar jawaban warga segera Brahmana Keling melanjutkan perjalanannya menuju pura Agung Besakih.

Di jaba pura Besakih Sang Brahmana menjadi fokus perhatian dari seluruh warga karena penampilannya sangat komal, dekil, lusuh dan kelelahan yang sebagian besar mengira orang gila. Dalam keadaan itu Sang Brahmana bertanya dengan penuh hormat dan santun kepada para warga dan beberapa punggawa yang sedang ada di Bale peristirahatan pura Besakih. Seluruh warga yang sedang sibuk ngayah menjadi mengalihkan perhatiannya pada beliau. Sang Brahmana berkata bahwa dirinya adalah brahmana dari Daerah Keling Jawa Timur yang kehadirannya di pura Besakih adalah untuk dapat bertemu dengan saudaranya Dalem Waturenggong dan Dang Hyang Nirartha. Mendengar hal itu para punggawa dengan perasaan setengah hati bahkan takut memberitahukan yang sebenarnya agar jangan bisa menjatuhkan wibawa Sang Raja. Karena tidak mendapatkan jawaban yang pasti Brahmana Keling langsung datang ke dalam pura dengan kemampuan kebathinan yang tinggi tubuhnya terbang melayang bagaikan kapas menuju pelinggih “Surya Candra” dan beristirahat sejenak untuk melepas lelahnya.

Alangkah terkejutnya Ida Dalem Waturenggong begitu melihat ke atas ada orang yang duduk di tempat yang disucikan oleh seluruh masyarakat Bali. Lalu dalam keadaan marah memerintahkan kepada seluruh prajuritnya untuk

mengambil dan membawanya keluar. Dalam situasi seperti itu Sang Brahmana menghadap Dalem Waturenggong dan mengatakan bahwa dirinya adalah saudara Sang Raja. Mendengar hal itu Sang Raja semakin murka yang tidak mengakui sebagai saudaranya, dan langsung mengusir Brahmana Keling untuk pergi. Para prajurit dan para pengayah menyeret brahmana Keling yang disangka orang gila untuk dibawa keluar pura. Sang Brahmana Keling menghadapi situasi dan kondisi seperti itu dengan sabar dan penuh ketenangan dan terpancar sinar *kesiddhiannya* di wajah beliau. Untuk menunjukan kebenaran yang utama sebelum beliau meninggalkan pura Besakih bersabda dalam kutukannya adalah "*wastu tata astu karya ring Besakih lan gumi Bali tan sidha karya*"

Tidak lama kemudian, seluruh masyarakat Bali terutama keraton Gelgel mengalami wabah besar (*gering Agung*), pertanian mengalami paceklik diserang hama yang tidak terkendali, warga banyak yang sakit dan mati. Mendadak sontak suasana berubah yang awalnya *gemah rimpah luhjinawi* menjadi kelaparan, menyedihkan, seluruh pengayah di pura Besakih menjadi kacau, saling menyalahkan, saling bertengkar bahkan berkelahi, mengerikan dan mencemaskan sehingga Sang Raja Dalem Waturenggong menjadi panik. Berbagai cara telah dilaksanakan oleh Sang Raja tidak bisa mengendalikan dan belum menemukan solusinya. Dalam situasi dan kondisi seperti itu Ida Dalem Waturenggong menunjukan kebijaksanaan, keagungan, ketulusan, dan kesuciannya

berserah melakukan meditasi di hadapan Ida Bhatara Giri Tohlangkir untuk memohon petunjuk agar dapat melanjutkan upacara yang telah dipersiapkan dengan baik, dan menetralsir segala bentuk wabah menjadi kembali kesemula, aman, nyaman, tentram dan sejahtera.

Petunjuk dianugerahkan bahwa, wabah besar yang telah terjadi disebabkan oleh kesalahan Dalem Waturenggong sendiri karena telah berbuat tidak baik terhadap saudaranya sendiri yaitu kepada Brahmana Keling. Untuk menetralsir dan mengembalikan keadaan seperti semula digarapkan agar mencari Brahmana Keling untuk melakukannya. Tidak ada seorang pun termasuk para dewa tidak bisa melakukannya kecuali oleh Brahmana Keling sendiri. Dari pawisik tersebut Ida Dalem Waturenggong segera mengutus para mentri dan pengawal untuk melacak dan menemukan dan sekaligus dimohonkan agar segera datang ke pura Besakih dengan cara rendah hati, tulus, dan baik. Saat itu Brahmana Keling diketemukan sedang berada di daerah Bandana Negara oleh rombongan istana dan dengan menyampaikan permohonan maaf yang sedalam-dalamnya kehadapan beliau serta memohon dengan hormat agar beliau berkenan untuk segera datang ke pura Besakih untuk bertemu dengan saudaranya Dalem Waturenggong dan Dang Hyang Niarartha.

Brahmana Keling merupakan orang yang memiliki kemampuan kelepasan yang tinggi telah mengetahui hal-hal yang sekarang, sebelum dan yang akan datang, sudah mengetahui tentang maksud dan tujuan dari utusan Sang

Raja. Sehingga segala permohonan dari utusan istana dikabulkan dengan hati tulus dan tatkala itu pula beliau berangkat bersama-sama rombongan istana dengan cara gaib. Dengan secepat kilat tanpa disadari telah sampai di pura Besakih yang membuat semua rombongan istana sebagai pengiringnya merasa tercengang, mereka merasakan sesuatu yang aneh, dan gaib yang tidak bisa dipikirkan dengan rasio manusia. Begitulah kehebatan kemampuan kesiddhian dari Brahmana yang membuat Raja Majapahit yaitu Hayam Wuruk menjadi kagum sehingga diakuinya sebagai Brahmana siddhi. Di pura Besakih Dalem Waturenggong dan Dang Hyang Niraratha yang diiringi seluruh pepatih, prajurit serta masyarakat menghaturkan upacara *guru piduka* sebagai permohonan maaf kepada Brahmana Keling atas kesalahan yang telah diperbuatnya dan telah mengakuinya sebagai saudara Dalem Waturenggong dan Dang Hyang Nirartha sendiri.

Brahmana Keling dengan diakuinya sebagai saudara oleh Sang Raja dan Dang Hyang Nirartha merasa senang dan bahagia sebagai orang yang arif bijaksana beliau mengabdikan untuk menarik pastunya agar bisa kehidupan masyarakat Bali kembali menjadi semula yaitu aman, nyaman, sejahtera dan bahagia. Dengan sekuntum bunga dan tiga tangkai dupa di tangan serta mengucapkan mantra-mantra saktinya beliau meruwat alam Bali dengan memercikkan *tirta* suci ke segala penjuru angin yang setika itu pula suasana berubah menjadi semula. Tidak cukup sampai disitu beliau merubah suasana menjadi gaib dengan

semua sarana upakara yang tadinya brantakan akibat kekacauan menjadi segar dan tertata kembali, suasana yang tadinya gelap diselimuti mendung dengan hujan lebat dan banjir di mana-mana menjadi terang benderang kembali. Seluruh binatang yang tadinya sakit menjadi sembuh seperti semula. Perasaan masyarakat yang tadinya kalut dan mencekam kembali menjadi tenang, damai, dan harmonis. Suasana ladang dan persawahan yang tadinya paceklik diserang berbagai hama segera berubah menjadi subur dengan hasil yang melimpah ruah, sehingga seluruh masyarakat yang tadinya kelaparan menjadi murah sandang dan pangan.

Semua yang menyaksikan peristiwa itu menjadi terpesona dengan keajaiban dan *kesddhian* dari Brahmana Keling yang semua masyarakat tunduk dan menyembahnya. Dalem Waturenggong tidak bisa menyembunyikan kekaguman, kegembiraan, dan kebahagiaannya terpancar dari wajah sembari memeluk Brahmana Keling dan mengucapkan terimakasih. Kehadiran Brahmana Keling dalam upacara besar Besakih membuat segala suatu yang berkaitan dengan jalannya upacara dapat berjalan dengan baik dan lancar yang diakhiri penyelenggaraan upacara menjadi sukses luar biasa. Dihadapan sidang istana yang dihadiri seluruh petinggi, prajurit dan kedua *purohita*, Ida Dalem Waturenggong bersabda:

“Uduh kita penguyu pengremba para kuren kuren kabeh, mangke hatur saji guru piduka ring wala-sakhya,

iki satma ring hulun wenang gegenan katekeng wekas paniddhakaryane, sire maka dewa ring hulun kabeh, mwang gawenen babali papajegan, bebali sinayut siddhakarya, apan sapi kebo wenang-wenang ng hulun Budha rupa Siwa iki Siwa abhawa budha” (salinan lontar koleksi Ida Pedanda Gede Nyoman Gunung, Geria Gunungbiau, Muncan, Selat, dalam Eka Santhosa, 2019:46).

Terjemahannya:

“Wahai para pengemong pura dan segenap kepala keluarga sekalian, sekarang persembahkanlah sesajen guru piduka (permohonan ampun) kepada sang *Wala Sakhya* (Brahmana Keling) ini adalah saudaraku, patut dipercaya dari sekarang sampai kemudian, supaya selesai dan selamat upacaramu, beliau berbadan dewa turun kepada kami, dan buatlah upakara *wali papajegan, sesajen sayut siddhakarya*, karena “sapi kebo *wenang-wenang*” aku ini Budha berwujud Siwa, beliau ini Siwa berwujud Budha”.

Peristiwa ini terjadi pada tahun 1415 Caka, itu yang merupakan peristiwa bersejarah, dan sekaligus sebagai anugrah pada seluruh masyarakat Bali yang beragama Hindu dijadikan pedoman dan acuan dalam menjalankan kehidupannya. Kehadiran Brahmana Keling dalam menyelamatkan, dan mensukseskan pelaksanaan upacara Eka Dasa Ludra di Besakih serta membuat kehidupan masyarakat Bali kembali menjadi sejahtera dan bahagia maka sang Raja

Dalem Waturenggong bersabda agar peristiwa tersebut dikukuhkan dijadikan warisan luhur dan suci dari generasi kegerasi sepanjang masa dan Brahmana Keling di beri nama Dalem Siddhakarya.

B. Bentuk dan Struktur Pertunjukan Dramatari Topeng

Bentuk pertunjukan dramatari topeng tidak begitu sulit diidentifikasi oleh karena semua tokoh yang ada dalam setiap pertunjukannya memakai tapel atau topeng sesuai dengan karakter yang diperankan. Begitu juga bentuk pertunjukan dramatari prembon telah memiliki identitas tersendiri dengan indikatornya atau ciri-cirinya terdapat unsur-unsur *pearjaan* di dalamnya. Sebagai bentuk pertunjukan kolaborasi dramatari prembon terdapat dua elemen yang dipadukan yaitu: elemen *pearjaan* yang dalam penampilan tidak menggunakan topeng namun memakai tata rias atau make-up, dan unsur *petopengan* memakai *tapel*/topeng dalam tokoh-tokoh tertentu. Dipadukan dan distruktur dalam satu tema cerita menjadi satu kesatuan bentuk seni pertunjukan yang utuh, unik, dan menarik. Dalam hal ini dari pihak penari topeng biasanya sering terjadi perubahan tokoh yang dilakukan oleh seorang penari atau para penari topeng sudah biasa berperan dua atau lebih dalam sebuah pertunjukan dramatari prembon tergantung dari tema cerita yang digunakan. Lebih jelas lagi dalam bentuk pertunjukan tari topeng *pajegan* oleh karena bersifat borongan yaitu seorang penari memerankan berbagai tokoh dalam satu pertunjukannya. Kriteria penyajian dalam pertunjukan dramtari topeng terdiri atas: penguasaan karakter topeng, penguasaan teknik tari, penguasaan lagu/tembang/vokal, penguasaan iringan tari dan lagu (vokal), penguasaan

panggung, tata busana/tata rias, keutuhan/keharmonisan, kekuatan improvisasi, dan yang paling penting adalah harus *metaksu*.

Struktur Pertunjukan Dramatari Topeng Panca.

Struktur pertunjukan dramatari topeng panca telah memiliki pakem atau norma-norma yang merupakan warisan leluhur dan masih kuat tersirat unsur-unsur formalistis istana. Menggunakan cerita-cerita babad yang mengisahkan tentang kehidupan suatu kerajaan yang strukturnya mengikuti norma-norma kerajaan. Secara substansial struktur pertunjukan dramatari topeng dapat dibagi menjadi tiga yaitu a). bagian *introductory* (pembukaan, pengantar), b). *Content of story* (isi atau bagian cerita), dan c). Bagian *conclusion* (kesimpulan atau penutup). adalah sebagai berikut:

a) Bagian *Introductory* (Pembukaan Atau Pengantar)

- Sebagai *introductory* ditampilkan tari topeng keras yang menggambarkan para patih suatu kerajaan yang memiliki kemampuan sebagai komando, mengatur strategi, pemikir, memimpin pasukan, fisik dan mental yang kuat dan selalu sebagai garda depan dalam segala hal urusan kerajaan untuk membantu Sang Raja. Dalam perspektif karakternya topeng keras melambangkan sebuah semangat yang membara taat dan selalu setia dalam mengemban tugas dan tanggung jawab Sang Raja.

Berdasarkan karakternya, topeng keras dapat diklasifikasikan menjadi dua. Yaitu: Topeng keras manis dan topeng keras *deling*. Topeng keras manis adalah penggambaran tokoh patih yang wibawa, bijaksana dan tegas. Yang bentuk topengnya mendekati topeng Arsawijaya, senyum tipis, tatapan mata tajam, dengan berwarna merah muda atau oranye, serta gerak-gerak yang dinamis dan mantap, mencerminkan seseorang yang telah menemukan keyakinan dalam hidup. Sedangkan topeng keras *deling* adalah penggambaran patih yang keras, tegas, energik, dan gagah yang bentuk topengnya berwatak keras dengan mata mendelik tajam, kumis tebal, dahi mengerut, warnanya merah tua, atau merah darah, dan kadang-kadang warna biru serta gerak-gerak yang tegas mantap dan kuat.

- Topeng Tua atau topeng Lingsir menggambarkan seorang raja yang sudah tua sebagai lambang kebijaksanaan ibarat perjalanan matahari sudah berada di Barat, siap sudah berganti dengan rembulan. Sebagai penggambaran seorang tokoh atau pengelingsir istana penampilannya tetap berpegang teguh nilai-nilai kebangsawanan dan keagungannya yang selalu menjadi toritauladan terhadap masyarakat.
- Topeng Keras Bujuh atau topeng *Buduh* menggambar seorang patih yang sombong, arogan, dan angkuh yang berpenampilan bringas dan kelucu-lucuan. Disebut dengan topeng bujuh karena bentuk *tapel*/topeng memiliki mata besar melotot dan mulut bujuh seperti orang bersiulan.

- Topeng Keras Bues adalah penggambarannya sama dengan karakter topeng keras Buduh hanya saja terdapat perbedaan pada wujud *tapel*/topengnya dengan mulut besar yang pinggirannya tertarik lebar ke bawah.

b) Bagian *Content of Story* (Isi Atau Bagian Cerita)

- Tokoh penasar adalah tokoh penakawan yang berperan sebagai abdi di sebuah kerajaan yang senantiasa selalu siap siaga dalam menjalankan tugas, melayani, dan membantu di dalam istana. Dalam pertunjukan dramatari topeng tokoh penasar merupakan tokoh yang sangat penting dalam mengisahkan sejarah atau sebagai pembawa alur cerita dalam setiap pertunjukannya, juga sebagai mediator, translitor, narator, dan *juru tandak/pesenden*. Tokoh penasar terdiri atas dua karakter, yaitu: penasar manis adalah tokoh yang memakai *tapel*/topeng matanya besar melotot (*tapel memata*) dan penasar *delem/dedeleman* yang memakai *tapel*/topeng matanya berlobang sehingga ekspresi mata penari kelihatan dengan jelas (*tapel mata bolong*). Berdasarkan penokohan penakawan dalam pertunjukan dramatari topeng terdiri atas dua tokoh, yaitu: penasar *kelihan* (umur yang lebih tua) disebut dengan *punta* dan penasar *cenikan* (umur lebih muda) disebut *wijil*.
- Arsawijaya atau topeng Dalem adalah penggambaran seorang raja dalam suatu kerajaan yang arif dan bijaksana. Dalam penampilannya sangat ditonjolkan suasana gagah, wibawa dan agung dalam gerak-gerak yang terkontrol dan halus. Secara etimologi Arsawijaya

terdiri atas dua kata, yaitu: arsa yang artinya rasa/perasaan spesifik dan wijaya kekuatan yang selalu menang berkuasa, jadi topeng Dalem Arsawijaya bermakna bagian diri yang memegang perasaan diri jaya atau berkuasa. Terdapat juga makna yang lain tentang tokoh ini adalah arsa bermakna harapan, dan wijaya bermakna bagus jadi Arsawijaya berarti berfilsafat memiliki makna pengharapan yang bagus untuk kehidupan di dunia ini. Tokoh ini digambarkan seorang raja yang masih muda, tampan bijaksana yang penuh wibawa dan karismatik. Tokoh Arsawijaya dalam pementasannya tidak berdialog langsung, yangmana dalam setiap adegan dramatik penasar berperan sebagai narator. Atau hanya menggunakan gerak-gerak maknawi sebagai tanda dialog yang semua ucapan/dialog, dan tembang/nyanyi dilakukan oleh penasar dengan warna dan karakter suara mengikuti karakter Arsawijaya itu sendiri. Bentuk *tapel*/topeng Arsawijaya berwarna putih berlambang bersih dan suci, dalam ekspresi wajah tenang, damai, dan bijaksana, matanya bening dan bercahaya, bibirnya senyum tipis dan manis serta memancarkan keluhuran budhi.

- Tokoh dukuh merupakan tokoh tambahan yang menggambarkan seseorang yang sudah lanjut usia dalam menekuni ilmu kewesasan atau kebathinan dalam sebuah pesraman dengan pengikut-pengikut atau murid-muridnya. Dukuh dalam lingkungan kerajaan merupakan bagian dari pembantu kaum bangsawan yang bertugas dibidang ilmu *usadha* atau pengobatan.

Dalam pertunjukan topeng panca dukuh muncul tergantung tema cerita yang digunakan.

- Pendanda/Pendeta adalah tokoh suci yang ahli di dalam ilmu adat dan keagamaan sebagai pedamping raja dalam memimpin adat dan keagamaan di suatu kerajaan. Sebagai *purohita* tokoh pedanda berkrakterkan tenang, bijaksana dan magis religius yang menjunjung tinggi nilai-nilai kesucian.
- Bondres merupakan penggambaran rakyat jelata dalam suatu kerajaan yang setia dan menjunjung tinggi Sang Raja. Dalam dramatari topeng tokoh bondres ditampilkan dari berbagai wujud *tapel*/topeng dalam karakter masing-masing sebagai refleksi dan representasi dari dinamika kehidupan masyarakat di suatu kerajaan seperti misalnya: ada yang berwajah sumbing tetapi pura-pura ganteng, berwajah tua dan sakit-sakitan, ada yang berkrakter arogan dalam wajah mulut besar dengan gigi bagian atas yang berkelieran banyak, dan lainnya yang sebagian besar bentuk *tapel*/topengnya tanpa rahang bawah yang disebut dengan *tapel sibakan*. Dalam hal ini *tapel* bondres dibuat sedemikian rupa tanpa rahang bawah untuk lebih bebas dalam penggunaan dialog yang sesuai dengan karakter masing-masing.

c). *Conclusion* (Bagian Penutup)

Bagian penutup merupakan bagian penyelesaian suatu tema cerita dalam memberikan solusi-solusi dalam berbagai permasalahan sebagai konflik dalam alur cerita yang digunakan. Sekaligus pada bagian ini merupakan

media sosialisasi, aktualisasi, dan edukasi sebagai penegasan dan kesimpulan tentang nilai-nilai yang tersirat dalam tema cerita yang digunakan.

Struktur Pertunjukan Dramatari Topeng Prembon

Struktur pertunjukan dramatari topeng prembon terdapat perbedaan apabila dibandingkan dengan struktur pertunjukan dramatari topeng panca dan pajegan atau siddhakarya. Hal itu disebabkan oleh karena terdapat perpaduan unsur-unsur dramatari arja yang mengikatnya terutama dibagian isi atau alur ceritanya. Dengan dimasukan unsur-unsur arja di dalamnya membuat pertunjukan prembon menjadi lebih kaya dengan karakter, dramatik dan estetik serta lebih mudah pengolahan cerita, dan yang lebih penting lagi adalah di samping dapat membangun karakteristik dan identitas yang juga dapat memperkaya nilai-nilai dan bentuk/jenis dalam seni pertunjukan sebagai khasanah budaya Bali yang adiluhung. Pada dasarnya strukturnya sama terdiri atas : a). bagian *introductory* (pembukaan), b). *Content of story* (isi atau bagian cerita), dan c). Bagian *conclusion* (kesimpulan atau penutup). Untuk (a) da (c) adalah sama, sedangkan yang berbeda adalah dibagian (b) yang strukturnya adalah sebagai berikut:

- Dalam Bagian isi atau cerita diawali dengan condong sebagai abdi di suatu kerajaan disusul dengan tokoh *galuh* yang berperan sebagai tokoh putri atau pramesuari dari bangsawan yang dalam penampilannya memegang

kuat norma-norma *pearjaan*. Kadangkala juga muncul dalam bagian ini adalah tokoh *liku* tergantung dari tema cerita yang digunakan.

- Penasar sebagai abdi dalam suatu kerajaan untuk melayani Sang Raja. Tokoh raja disini kadangkala bisa Arsawijaya atau topeng Dalem, bisa juga mantri apakah mantri *buduh* atau mantri manis tergantung tema cerita yang digunakan.
- Pertemuan Sang raja dengan putri dalam bagian ini sangat menonjol suasana dramatik dan romantik.
- Untuk adegan-adegan berikutnya mengacu pada norma-norma *petopengan* yang dominan sampai pada bagian terakhir *conclusion* (kesimpulan).

Struktur Pertunjukan Topeng Siddhakarya (Pajegan).

Pada dasarnya struktur topeng siddhakarya tidak jauh berbeda dengan pertunjukan dramatari topeng panca seperti yang disebutkan di atas. Namun berdasarkan fungsinya topeng siddhakarya merupakan tari wali terdapat perbedaan dari tempat pementasan, prekwensi dan kuantitas pementasannya serta nilai magis religius yang diyakini sebagai penyempurnaan dalam suatu upacara adat dan keagamaan di Bali. Sehingga yang terpenting dalam pertunjukan tarian ini adalah munculnya tari topeng *siddhakarya* sebagai tokoh utama sebagai puncak dan simbolisasi kesempurnaan suatu upacara "*siddhakarya*" yaitu: *siddha* berarti sukses, berhasil, atau selesai. Karya berarti kerja, upacara, dan perbuatan.

Topeng Siddhakarya muncul dengan wujud seram, angker dan magis membuat atmosfir upacara menjadi hidmat, kusek, dan religius. Lebih-lebih sebagai puncak kesempurnaan pada adegan terakhir topeng siddhakarya menaburkan uang kepeng dan beras kuning yang disebut dengan *sekar ura*. *Sekar ura* ditaburkan ke delapan penjuru mata angin di tempat pementasan dan di halaman pura paling suci (*jeroan*). Hal ini bermakna sangat penting terhadap alam semesta terutama penyelenggara upacara dan kemanusiaan. Nilai-nilai yang terkandung dalam adegan penaburan *sekar ura* ini sebagai pengingat bahwa, kehidupan selalu tunduk pada hukum alam yaitu tabur dan tunai. Apa yang ditabur itu pula yang akan ditunai kemudian hari. Uang kepeng melambangkan sesuatu yang bernilai (*value*), beras melambangkan benih yang akan tumbuh menjadi makanan. Secara teologi Hindu setiap umat di dalam menjalankan kehidupannya, nilai-nilai tabur dan tunai ini yang merupakan hukum alam disebut dengan *karma pala*. Berbuat baik diyakini akan menghasilkan kebaikan, begitu pula sebaliknya. Menanam jagung sudah pasti akan menghasilkan buah jagung yang tidak mungkin menghasilkan cabe dan seterusnya.



Gambar 7.1.

Tokoh Dalem Siddhakarya yang menggambarkan kesidhian
Brahmana Keling sedang menaburkan sekar ura dalam
memberkahi setiap upacara keagamaan di Bali

(Foto: Kadek Puriartha 2019)

Menarik pula dikaji tentang pertunjukan topeng Siddhakarya dalam fungsinya sebagai tari wali ketika munculnya adegan menangkap anak kecil dengan disisipkan uang. Anak kecil dilambangkan benih yang sangat perlu dipelihara, dirawat, dibina, dan dipupuk dengan nilai-nilai kemanusiaan yang disimbolkan dengan uang untuk membentuk karakter yang *suputra* anak yang saleh dan bermartabat dan berguna bagi seluruh kehidupan di jagat raya ini. Nilai yang lebih dalam lagi yang diungkapkan oleh Eka Santhosa (2019:35-36) bahwa, adegan menangkap anak kecil kemudian memberikan uang dimaknai sebagai proses menemukan anak kecil yang ada dalam diri sendiri (*ego state*) kemudian menyematkan pemaknaan baru kepadanya sehingga paradigmanya lebih baik dari sebelumnya.

Pada akhirnya apa yang dipertunjukan dalam tari topeng Siddhakarya tersebut merupakan proyeksi dan representasi dari *sabda* Sang Raja Waturenggong pada masa Bali Madia dengan peristiwa yang mengerikan akibat kutukan Ida Brahmana Keling. Setelah melalui *kesiddhian* atau kesaktian Ida Brahmana Keling dan kebijaksanaan Ida Dalem Waturenggong serta Dang Hyang Niraratha yangmana setelah mereka bertiga saling mengakui bersaudara lalu alam Bali dinetralisir dan dikembalikan seperti semula oleh Brahmana Keling, sehingga beliau oleh Sang Raja diberi gelar Dalem Siddhakarya. *Sabda* suci dan gaib itu dijunjung tinggi oleh seluruh masyarakat Bali yang tersirat kuat dalam pertunjukan tari topeng siddhakarya yang juga disebut

dengan topeng pajegan sehingga dapat lestari dan berkembang sampai sekarang.

Bentuk Pertunjukan Tari Topeng Jauk

Seperti telah disebutkan di atas, di dalam teks *lontar Barong Swari* terdapat ruang kreativitas para seniman untuk mentransformasi nilai-nilai susastranya ke dalam seni pertunjukan. Oleh karena itu sebagai hasil dari daya cipta, rasa dan karsa para leluhur terdapat beberapa bentuk pertunjukan tari yang bersumber dari teks tersebut dan diwariskan sampai sekarang adalah, seperti: tari jauk, barong, topeng dan lainnya. Sebagai karya kreatif yang bernilai tinggi semuanya dapat lestari dan berkembang mengikuti perkembangan zaman, yang salah satunya adalah tari jauk. Tari jauk terdiri atas dua jenis, yaitu: Jauk keras dan jauk manis. Jauk keras juga disebut dengan *jauk durga* karena mengacu kepada tokoh Dewi Durga yang terdapat di dalam teks *lontar Barong Swari* dan diiringi dengan jenis musik yang tergolong dalam *bebarong* yang disebut dengan *bapang durga* yang mana hitungan bitnya adalah delapan ketuk dalam dua kali baris melodi (pengulangan melodi) menjadi satu gong. Pukulan melodi pertama ditandai dengan pukulan *kentong* dan melodi kedua pukulan gong. Sedangkan *jauk manis* juga disebut dengan *jauk longgor* oleh karena menggunakan musik iringan yang tergolong dalam gending *gabor longgor* yang mana hitungan bitnya adalah terdiri atas delapan ketuk dalam satu gong. Hitungan 1-4 pukulan

kentong dan dilanjutkan 5-8 pukulan gong. Berikut bentuk pertunjukan uraian tari *jauk keras* dan *jauk manis*.

Tari Jauk Manis

Tari Jauk Manis, tarian bertopeng yang sangat terkenal di Bali dan diklasifikasikan dalam tari klasik yang sangat unik dan menarik. Kehadirannya di tengah-tengah kehidupan masyarakat yang bersumber dari teks *lontar Barong Swari* telah mengalami proses kristalisasi yang mapan sehingga menjadi fenomena seni pertunjukan yang dibanggakan. Entitas dan kualitasnya didukung oleh di samping terdapat gerak-gerak yang *normative* sesuai dengan aturan-aturan standar gerak-gerak tari klasik yang baku dan mengikat, juga sering terdapat gerak-gerak spontan dan improvisasi yang merupakan refrensi sang penari/seniman sebagai perwujudan dari gaya atau stailnya. Tari ini menggambarkan *pemurtian* Dewi Durga dalam wujud raja raksasa yang gagah dan agung dalam karakter yang berkombinasi antara keras dan manis.

Tari jauk ditarikan oleh penari laki-laki dengan mempergunakan topeng/*tapel* yang karakternya kombinasi antara keras, halus, dan manis sesuai dengan ekspresi topeng yang digunakan. Ditinjau dari karakternya terlihat unsur-unsur kebijaksanaan, kegagahan, dan keagungan yang bersumber pada teks *lontar Barong Swari* yaitu karakter Durga dalam penampakannya yang bijaksana, agung, dan wibawa. Durga dalam keyakinan Hindu tidak hanya memiliki karakter yang seram, angker dan menakutkan, namun juga bijaksana, agung dan lembut. Dalam ajaran agama Hindu

dikenal dengan istilah *Detyaya* dan *Dewaya*, *Bhutaya* dan *Dewaya*. Dalam hal ini tidak hanya berwujud seram, angker dan menakutkan namun dibalik itu juga dalam karakter Dewi, yaitu: lembut, bijaksana, wibawa, dan agung.



Gambar 7.2

Tari Jauk Manis dibawakan oleh I Putu Gede Arinanda Puriartha

(Foto: I Kadek Puriartha 2020)

Struktur Tari Jauk Manis

Struktur tari adalah susunan dalam beberapa tahapan-tahapan dari medium tari berdasarkan musik iringan yang digunakan. Diantara sekian banyak bentuk-bentuk tari yang ada, tari jauk manis memiliki struktur pertunjukan yang sangat berbeda bila dibandingkan dengan jenis-jenis tari yang lain. Perbedaan itu justru merupakan ciri khas sebagai fenomena dalam tarian tersebut. Adapun struktur pertunjukan dari pada tari jauk manis adalah, terdiri atas: *pepeson*, *pengadeng*, *gineman* (*perangrang*), dan *bebarongan*.

Pepeson

Pepeson juga disebut dengan *pengawit* yang merupakan bagian permulaan dari tari jauk manis. Pada bagian ini sebagai awal pengenalan tari, menampilkan gerak-gerak yang dominan mengambil posisi sekitar gapura atau candi bentar pada panggung yang digunakan, dengan mempergunakan musik iringan dalam motif gamelan yang disebut dengan *gabor longgor*. Perbendaharaan gerak dalam *pepeson*, tersusun sedemikian rupa secara harmonis dan dinamis dengan irama gamelan sesuai konsep sang penari. Sampai pada batas transisi *kepengadeng*, terdapat gerakan *opak lantang*. Gerakan *opak lantang* adalah salah satu *ansel* dalam tari Bali yang bentuknya sangat panjang yaitu 6 atau 8 X lebih panjang dari *ansel* biasa. Yang mana *ansel* ini muncul sebagai pertanda bahwa adegan *pepeson* telah selesai dan mengalih kebagian *pengadeng*.

Pengadeng

Pengertian *pengadeng* adalah memperlambat segala tempo dalam tari Bali. Dalam hal ini yang dimaksud baik musik pengiring maupun perbendaharaan gerak dilakukan dalam tempo yang lambat (*adeng*). Tari jauk manis karena memakai topeng, pada bagian inilah merupakan kesempatan penari untuk mengatur nafas dalam menjaga stabilitas tenaga. Musik pengiring dibagian *pengadeng* tari jauk manis tidak terdapat perubahan motif melodi, melainkan motifnya sama seperti yang digunakan didalam *pepeson*, hanya saja temponya yang diperlambat, yaitu dari ukuran lagu yang ketukannya 16 didalam satu gong menjadi 32 ketukan dalam satu gong. Kemudian menjelang akan mengalih kebagian *gineman*, tempo dipercepat kembali seperti pada tempo *pepeson*. Pada saat ini penari melakukan gerakan *opak lantang* lagi sebagai pertanda bahwa, *pengadeng* telah selesai dan mulai pada *gineman*.

Gineman

Gineman juga disebut dengan *perangrang* karena mempergunakan lagu iringan dalam melodi bentuk *perangrang*. Bagian *gineman* merupakan bagian improvisasi dalam bentuk gerak-gerakan penuh dengan variasi-variasi tertentu pada tari jauk manis yang diiringi dengan instrument *suling* dan *kendang*. Dalam suara *suling* yang memilukan penari melakukan variasi gerak dalam suasana lucu, serius, romantis, manis, keras dan lain-lain sesuai irama *suling* dan *kendang* sebagai aksentuasinya. Dan ini berlansung

dalam limit waktu tergantung penarinya yang bentuk melodi *perangrang* yang digunakan mengikuti gerak tarinya.

Yang menarik pada bagian ini adalah adanya perpaduan gerak-gerak tari dan permainan *kendang* yang sangat harmonis dalam bentuk improvisasi yang rumit dan dinamis serta penuh interaktif. Interaksi yang saling menunjukkan ketrampilan dan keahlian antara penari dan *tukang kendang* menjadi tontonan yang sangat menarik dan sekaligus merupakan identitas dan karakteristik dari pertunjukan tari jauk. Dalam adegan interaksi ini pula terjadi saling menunjukkan kekuatan (stamina) diantara penari dan *tukang kendang*. Gerakan itu dilakukan secara spontan yang dominan motif-motif gerakannya merupakan sentakan-sentakan kaki dalam karakter keras, lucu, tajam, dan sekali-sekali tegas. Dan ini merupakan gerakan transisi dari bagian *gineman* untuk mengalih kebagian *bebarongan* atau *peaked*.

Bebarongan

Pada bagian ini merupakan bagian terakhir dari pada tari jauk manis. Bagian ini disebut *bebarongan* karena mempergunakan musik iringan dalam motif atau bentuk bebarongan. Lagu bebarongan biasanya digunakan untuk mengiringi tari barong *ketet (ket)* yang mana melodinya terdiri dari empat ketukan didalam satu gong. Fungsinya sebagai iringan didalam tari jauk manis, tidak terdapat perubahan dalam bentuk melodi kecuali dalam bentuk *ansel* dan variasi-variasi tertentu untuk menunjang kebutuhan yang ada pada tari. Perbendaharaan gerak tari jauk manis

pada bagian ini mengacu pada gerakan tari barong. Kemudian berakhir dengan gerakan *opak lantang* seperti *opak lantang* yang terdapat didalam tari barong dan mengambil posisi kembali pada sekitar candi atau gapura. Sebagai penutup menggunakan fose *cakup bawa*.

Perbendaharaan Gerak

Penulisan tentang perbendaharaan gerak tari jauk manis, diuraikan berdasarkan struktur *pepeson* tarian tersebut. ¹¹ Istilah-istilah yang dipergunakan dalam penulisan ini adalah disamping mempergunakan istilah-istilah umum yang biasa terdapat dalam seni tari lainnya dan juga mempergunakan istilah-istilah khusus sebagai identitas dari tari jauk manis itu sendiri. Adapun istilah-istilah dan arti dari perbendaharaan gerak dari tari jauk manis adalah sebagai berikut:

- Diawali dengan gerakan berjalan pelan yang arah hadapnya ke pojok kanan dalam hitungan 4 X gong (4 x 8).
- *Tanjek* kaki kiri dalam fose *agem* kanan dengan hitungan 1 X 8, kemudian dilanjutkan *oyod-oyod* 2 X 8 dan *seledet* kanan 1 X 8.
- *Nyeluh* kanan 2 X 8, jalan pelan dengan arah membelok ke depan 2 X 8, belok lagi mencari arah hadap ke pojok kiri 4 X 8 (2 gong).
- *Tanjek* kanan 1 X 8, fose *agem* kiri, *oyod-oyod* 2 X 8, *seledet* kiri 1 X 8.

- *Nyeluh* kiri 2 X 8, jalan pelan 4 X 8 mencari arah hadap ke depan, belok lagi untuk mencari arah hadap pojok kanan 4 X 8.
- *Tanjek* kanan 1 X 8, *oyod-oyod* 2 X 8, dan *seledet* kiri 1 X 8.
- *Ansel* dengan gerakan kaki mundur 3 langkah (kanan, kiri, kanan), dalam hitungan 2 X 8 (1 gong) dilanjutkan *ansel* numpuk dengan gerakan *nyagjag* 6 X langkah, *kepyak*, *tanjek* kiri *agem* kanan hadap depan, *seledet* kanan.
- *Ansel* lagi dengan gerakan kaki mundur 4 X langkah dalam hitungan 1 X gong, kipekan kembali arah hadap ke pojok kanan atas melihat *pajeng*, *tanjek* kaki kanan dan *seledet*.
- *Oyod-oyod* 2 X 8, *seledet* kanan 1 X 8, *seledet* *nengok* dan *seledet* *mekelid* (lihat *bebek*), *oyod-oyod* lagi 1 X 8, kipekan ke bawah lihat tangkai *pajeng* 1 X 8, *nyaeng* 1 X 8, dan kipekan kembali ke atas 1 X 8.
- *Ansel* mundur 3 X langkah, *nyagjag* 6 X langkah, *kepyak*, *tanjek* kanan hadap depan, *seledet*.
- *Ansel* numpuk dengan gerakan *oyod-oyod* dengan tempo keras dan cepat dari level rendah ke level tinggi dan *seledet* kiri dalam hitungan 2 X 8 (1 gong).
- Jalan pelan dengan pandangan *ngurat daun* yaitu: pojok kanan, tengah, dalam pandangan tetap di tengah jalan pelan 3 X langkah, *kepyak* mundur kaki kanan (*kirig udang*), *seledet*.
- Jalan cepat (*malpal*) dengan arah hadap pojok kanan, *milpil* belok sampai hadap depan, jalan pelan lagi 4 X langkah, *nyomprot* kiri, *piles* kaki kiri.
- *Ngunda* pelan dalam posisi *agem* kiri 3 X, dan *ngunda* cepat 3 X, *tanjek* kiri *agem* kanan *seledet*.

- *Opak lantang* yaitu; *ansel* mundur 3 X langkah, *ansel nyagjag* 4 X langkah, *tanjek* kanan, *oyod-oyod* pelan kemudian *piles* kaki kanan langsung mundur cepat 8X langkah, *tanjek* kiri, *seledet*. *Oyod-oyod* pelan lagi dalam hitungan 1 X gong, *ngenjet* 1 X gong, *ngeseh tanjek* kiri, dan mundur cepat 8 X langkah, *tanjek* kaki kanan, *seledet*. *Oyod-oyod* pelan kembali, *ngenjet*, *piles* kaki kanan jalan kesamping kanan (*gelatik nuut papah*), *mipil* 4 X, *nyogroh* kiri, *piles* kaki kiri jalan samping kiri (*gelatik nuut papah*) *milpil* 4 X, mundur dengan masing-masing kaki yang di depan *tanjek* secara bergantian 3 X, lari cepat ke depan, putar ke kiri, mengambil fose Agem kanan, dilanjutkan dengan *pengadeng*.

Perbendaharaan gerak tari Jauk Manis pada bagian *pengadeng* dilakukan dalam tempo yang pelan. Dalam hal ini musik iringanyapun mengikuti tempo dari gerak penari. Perbendaharaan gerak *pengadeng* terdiri dari:

- Jalan mundur 4 X, *tanjek* kaki kiri, kipek ke pojok kiri, *ansel nyagjag*, *tanjek* kanan *seledet*.
- *Oyod-oyod* pelan, (ngatur nafas) 1 gong, *seledet*, ulap-ulap, *oyod-oyod*, *seledet* 1 X gong.
- *Ansel* mundur 3 X, jalan maju ke pojok kanan, tengah, belok kiri, menghadap pojok kiri, *ngeseh tanjek* kaki kiri *agem* kanan, *seledet*.
- *Tanjek* dua masing-masing 3 X, belok ke samping kiri 8 X langkah, balik ke samping kanan 6 X langkah, *oyod-oyod seledet*.
- *Ansel* mundur 3 X langkah, maju cepat 3 X langkah, *seledet*, dalam hitungan 1 gong.

- *Tanjek* dua masing-masing 2 X, belok ke samping kanan jalan pelan 8 X langkah, kemudian balik ke samping kiri 6 X, *oyod-oyod*, *seledet*.
- *Ansel* mundur 3 X langkah, maju cepat 3 X langkah, *seledet* dalam 1 gong.
- Menghadap ke depan jalan 2 X, *ansel* dengan kaki *kepyak*, mundur 6 X, *tanjek* kiri agem kanan, *seledet*.
- *Oyod-oyod* pelan dan *seledet* dalam hitungan 1 X gong, langsung *ansel* mundur 3 X, *nyagjag* maju ke depan *tanjek* kaki kanan, tangan *ngembat* memberikan aba-aba bahwa akan mengalih ke tempo cepat seperti pada tempo *pepeson*. (*penyalit*).
- *Oyod-oyod* cepat, piles kaki kanan, mundur 6 X, *tanjek* kiri agem kanan.
- *Nyeluh* malpal ke belakang dan kembali ke depan *ngunda* 3 X, lagi *nyeluh malpal* ke belakang, kembali ke tengah *ngunda* 3 X, *ansel* mundur 3 X, *nyagjag* ke depan 3 X, *opak lantang*.
- Gerak *opak lantang* terdiri dari; *piles* kanan jalan mundur 8 X, *piles* kiri, *milpil* kanan, *piles* kanan *milpil* kiri, *ansel* mundur 3 X, putar *tanjek* kiri, agem kanan, dan mulailah pada bagian *gineman*.

Pada bagian *gineman* diiringi dengan instrument *suling* dan *kendang*. Dalam adegan ini terjadi interaksi yang sangat ketat dan memikat sehingga membuat suasana tari menjadi menarik dan unik. Adapun perbendaharaan gerak dari bagian *gineman* terdiri atas:

- Nafas di tempat sambil mendengarkan suara *suling*, *ngelier*, *nyeluh* kanan, jalan ke pojok kiri.

- Nafas pelan, *nyeluh* kanan, jalan ke belakang, kemudian ke tengah, mendengarkan *bunyi jangkrik*.
- *Ulap-ulap*, *ngelikas* 3 X, jalan tersendat-sendat, jalan pelan ngintip jangkrik (*bunyi suling*).
- Terkejut, *nyeluh* kanan, lari cepat ketakutan, mengambil posisi pojok kanan terkejut melihat *tukang kendang*.
- Jalan mundur pelan 3 X, jalan di tempat dengan gerakan kaki *ngijig*, *tanjek* kaki kiri dan kipek menghadap depan.
- *Ngeseh* sambil berjalan pelan, *tanjek* kaki kiri kemudian kedua tumit dalam posisi rapat dan *sirang pada* memulai dengan bagian *bebarongan*.

Bebarongan merupakan bagian terakhir dari tari JaukManis. Perbendaharaan gerak dari bagian *bebarongan* adalah terdiri dari:

- *Kipek* ke pojok kanan, *kipek* kebawah, angkat kaki kirim *kipek* ke atas pojok kiri, *kipek* ke tengah, *kipek* ke pojok kanan, taruh kaki kiri di belakang.
- Ansel nyagjag, rebut muring kanan, *tanjek* kaki kanan seledet.
- *Kipek* ke bawah, angkat kaki kanan, taruh di belakang
- Ansel nyagjag, rebut muring kiri, *tanjek* kaki kanan seledet.
- *Nyeluh* kiri, *malpal* ke belakang membentuk lingkaran kearah kanan dan kembali ke tengah, *ngunda* 2 X, *nyeluh* kanan, *malpal* ke belakang membentuk lingkaran ke arah kiri, kembali ke tengah, *ngunda* 2X.
- Ansel *pelak* kanan, *tanjek* kiri atas, *tanjek* kiri bawah, tangan *kepyak seledet*.

- Oyod-oyod seledet, kipek 2 X dari pojok kiri ke tengah, ngunda 2 X, ansel pelak kiri, tanjek kanan atas, tanjek bawah, tangan kepyak, seledet.
- *Kipek* 2 X dari pojok kanan ke tengah, ngunda bawah (*metatangan*) 3 X, jalan dengan langkah lebar 3 X, *ansel* mundur 3 X, *nyagjag* 4 X, *piles* kanan, jalan mundur, *opak lantang*, *piles* kaki kiri, *sogok* kiri, *milpil ansel* mundur 3 X, berputar, *tanjek* kiri, *agem* kanan.
- Jalan mundur pelan 3 X, *piles* kanan, *nyakup bawa* (selesai).

Tata Busana

Tata busana adalah suatu cara didalam melakukan segala perlengkapan pakaian pada setiap seni tari. Busana merupakan faktor yang sangat menentukan di dalam seni tari. Melalui busana atau kostum penonton dapat menginterpretasikan perwatakan, tema, dan penokohan dari suatu tarian.

Berbicara masalah busana rasanya tidak akan bisa lepas dari masalah warna. Warna mempunyai perwatakan tersendiri. ²⁴ Disamping mempunyai perwatakan yang dapat menimbulkan kesan tertentu pada yang melihatnya, warna ²⁴ juga mempunyai arti simbolis. Misalnya warna merah pada umumnya diartikan dengan berani. Putih diartikan dengan suci dan tenang, hitam berarti berat, agung, dan begitu pula halnya dengan jenis-jenis warna yang lain.

Bertalian dengan uraian di atas, busana sebagai atribut dalam tari jauh manis merupakan unsur kelengkapan penting

untuk mempertegas identitas karakter disamping sebagai tujuan ekspresi dan artistik. Adapun busana dalam tari jauk manis dapat dirinci menjadi tiga bagian yaitu; Bagian kepala, bagian badan, dan bagian kaki yang masing-masing terdiri dari:

Bagian Kepala

- *Gelungan* (mahkota) yaitu; hias kepala terbuat dari kulit sapi, ditatah berupa ukiran-ukiran dan dipulas dengan perada warna emas, kemudian dirangkai dengan alat lainnya sehingga menjadi satu *designe* hias kepala yang karismatik. Jenis *gelungan* yang dipakai didalam tari jauk manis adalah jenis *gelungan* yang tergolong *cecandian* yang dilengkapi sebuah *kober* (bendera) terbuat dari kain dengan warna merah dalam bentuk segi empat panjang. Disamping itu *gelungan* tari jauk manis juga dilengkapi sebuah benang *tukelan* yang dipasang sebagai penutup tali (karet) pada *gelungan* bagian bawah yaitu dari sisi kanan ke sisi kiri tergantung besar dan kecilnya muka dari penari. Sebagai fungsi lain benang *tukelan* itu adalah untuk menutup dagu penari yang kelebihan setelah memakai topeng/*tapel*.
- Rambut, terbuat dari bahan rambut asli dari manusia. Dibuat sedemikian rupa terurai dalam bentuk yang besar dan panjang. Dalam tari jauk manis dibutuhkan perlengkapan rambut dalam jumlah yang banyak, lebat dan panjang. Maka rambut disamping dibuat lepas pada *gelungan* dan juga dibuat melekat pada *gelungan* dibagian belakangnya.
- Topeng (*tapel*), terbuat dari kayu dengan bentuk mata besar melotot, hidung besar, dan bentuk mulutnya menampakan

gigi dalam ekspresi tersenyum manis. Topeng ini berwarna dasar putih dengan dilengkapi kumis dan alis yang berwarna hitam, terbuat dari bahan bulu *ireng* (binatang kera hitam), dan diantara kedua alis yaitu pada keningnya terdapat permata yang dikombinasikan dengan ukira-ukiran tembaga kemudian dipulas dengan perada emas yang disebut dengan “*cundang*”.

- *Sumpang*, sering juga disebut dengan *bunga kuping*. Karena digunakan untuk menyumpangi telinga (*kuping*). Adapun sumpang merupakan kumpulan dari bunga *merak* dikombinasikan dengan daun *legirang*. Dibuat sedemikian rupa diikat menjadi satu yang dipasang di atas kedua telinga penari.

Busana Bagian Badan

- *Badong/bapang* adalah hias pada leher terbuat dari bahan kain beludru dalam bermacam-macam warna, dibentuk dan dihias dengan batu-batu manik (*mote*) yang bercahaya disulam dan dikombinasikan dengan benang wol serta ornament-ornamen lainnya. Untuk ukuran *badong* yang digunakan didalam tari jauk manis adalah ukuran besar sama persis dengan *badong petopengan*.
- *Angkeb pala*, berarti penutup pundak, yang dibuat dari bahan kain beludru dalam beberapa warna sesuai selera penari. Kemudeian dihias pula dengan mote-mote dan ornament-ornamen lainnya, dalam bentuk *designe* tertentu sesuai motif dalam *petopengan*.
- Baju, yaitu hiasan tangan yang dibuat dari bahan beludru, dalam bentuk tangan panjang. Dijarit dalam bentuk baju

tangan panjang yang ukuran badannya sangat pendek setinggi susu. Masalah warna tergantung dari selera penari. Namun secara umum lebih banyak menggunakan warna gelap seperti hitam, biru, tanggi dan lain-lain yang sejenis.

- *Seselet* / keris, merupakan *usesery property* tari khususnya dalam tari jauk manis yang dipasang pada bagian punggung penari.
- *Semayut*, dibuat dalam bentuk *baju kutang* pada orang perempuan yang bahannya terbuat dari kain dan tahan lama. Fungsinya dalam tarian ini adalah memegang keris atau *seselet*.
- *Lamak*, merupakan alat untuk penutup pada bagian badan muka penari yang bentuknya persegi panjang. *Lamak* terbuat dari bahan beludru dengan berbagai warna, dikombinasikan mote-mote dan ornament lain dalam paduan *designe* tertentu. Bentuknya dibuat bertumpang, dengan ukuran lebar 20cm X panjang 75 cm.
- *Awiran*, dalam tari jauk manis terdapat dua kelompok bentuk *awiran* kalau ditinjau dari bahan dan tehnik pembuatannya. Kelompok *awiran* yang bahannya terbuat dari kain dengan bermacam-macam warna yang bentuknya kecil memanjang yaitu kira-kira 10cm. dan panjang 75cm. dipulas dengan cat emas atau perada. Sedangkan *awiran* kelompok yang lain adalah bahannya terbuat dari bahan kain beludru dalam berbagai warna dikombinasikan dengan mote-mote dalam ukurasn dan bentuk yang sama dengan *awiran* perada. Mengenai jumlah yang dibutuhkan dalam tari jauk manis tergantung selera dan bentuk tubuh seorang penari. Adapun tehnik penggunaannya adalah dipasang dari bawah dan dari

bentuk yang pendek ke atas sampai pada leher penari. Dipasang dengan cara berundak-undak sampai pada *awiran* yang panjang dipasang pada batas ketiak dan leher. Perlu dicatat, bahwa ujung-ujung *awiran* yang dibawah agar diatur rapi dan rata dalam batas di atas lutut penari.

- *Kancut*, biasanya terbuat dari kain *tetoron* putih yang sekaligus sebagai penutup badan yang merupakan bagian dari *kamben*, ujung atau *kancutnya* ditarik kebelakang menempel pada punggung penari disebut dengan *bullet*. Dan ini sebagai alas daripada seluruh *awiran* yang dipasang dibagian badan penari.
- *Sabuk peneksek*, sejenis ikat pinggang, yang fungsinya menguatkan *bulet* dan mengikat *kamben*. *Sabuk peneksek* terbuat dari bahan kulit sapi yang diukir, dan dihiasai dengan kaca-kaca, kemudian dipulas dengan perada emas dan bawahnya dilapisi kain hitam.
- *Gelang kana*, yaitu hiasan pada bagian ujung baju yang menutupi pergelangan tangan. Biasanya terbuat dari bahan kain beludru, yang warnanya menyesuaikan dengan warna baju, memakai motif hias dari mote-mote dan pita emas dibuat dalam bentuk segitiga.
- Kuku, adalah merupakan hias pada jari-jari tangan yang terbuat dari bahan tanduk karbau yang bentuknya panjang-panjang menyerupai kuku manusia. Kuku itu dipasang (dijarit) pada selop tangan yang berwarna putih, kemudian dikombinasikan dengan bulu *ireng* atau bulu kera hitam.

Busana Bagian Kaki

- Jaler/celana panjang dengan warna putih dari bahan mori dan tetoron (KTSM) dipasang menutupi anggota badan bagian bawah.
- *Setewel*, yaitu hias pada tungkai bawah (betis) penari. Setewel terbuat dari bahan kain beludru yang diberi ornament hias dari mote-mote dan pita emas, dibuat sedemikian rupa sehingga berbentuk *designe* tertentu yang indah dan menarik

Bentuk Pertunjukan Tari Jauk Keras

Jauk keras atau durga merupakan tari putra keras yang dominan ditarikan oleh seorang penari dalam bentuk solo, dan kadangkala ditarikan oleh dua orang penari atau lebih tergantung bentuk karakter dan tema cerita yang digunakan. Tari jauk menggambarkan gerak-gerik Kala Durga dalam pemurtiannya menjadi raksasa dalam wujud wajah yang seram dengan mata melotot, mulut menganga, disertai rambut gimbrang dan kuku panjang. Apabila ditarikan dalam bentuk pertunjukan tari lepas tanpa cerita dibawakan oleh seorang penari yang strukturnya terdiri atas: *pepeson*, *pengadeng*, dan *rebut muring* atau *pekaed*. Apabila ditarikan dengan menggunakan cerita seperti misalnya cerita Sunda Upasunda ditarikan secara berpasangan sebagai tokoh Sunda dan Upasunda. Ditarikan secara massal biasanya sebagai penggambaran sekelompok raksasa atau dalam karakter antagonis. Dalam bab ini tidak akan menguraikan ketiga karakter tersebut namun fokus pembahasannya pada bentuk pertunjukan tari jauk keras yang ditarikan oleh seorang

penari atau solo. Ditarikan secara solo tarian ini mengacu pada karakter Kala Durga ketika menampilkan karakter: keras, bringas, tegas, seram dan angker, namun tetap tidak meninggalkan karakter kegagahan, kewibawaan, dan keagungan sebagai perwujudan Dewa.

Struktur Pertunjukan Tari Jauk Keras

Struktur tari jauk keras tidak jauh berbeda dengan tari-tari klasik lainnya oleh karena diikat oleh norma-norma, nilai-nilai dan standard-standard tradisional yang kuat. Tergolong dalam tari klasik struktur jauk terdiri atas: *pepeson*, *pengadeng*, dan *pekaed* adalah sebagai berikut:

- a). *Pepeson* menggambarkan kegagahan dan kewibawaan seorang raksasa dalam wujud pemurtian Sang Hyang Kala Durga dalam karakter yang seram, angker dan menakutkan. Dalam bagian ini memperlihatkan gerak-gerak yang berkrakterkan keras, bringas, tegas dan jelas dengan getaran jari yang hidup dan kuat yang disebut dengan istilah *gegirahan*.
- b). *Pengadeng* menggambarkan gerak-gerak Sang Hyang Kala Durga sedang mencari mangsanya. Di bagian ini ditonjolkan gerak-gerak Kala Durga dalam tempo pelan dan dalam suasana yang magis dan mistik ketika sedang berada di kuburan *setragandamayu*.
- c). *Pekaed* yaitu bagian rebut muring menggambarkan kemurkaan Sang Hyang Kala Durga dalam gerak-gerak

yang bringas menghalau atau mengusir lalat dan terus berangkat mencari mangsanya.

Tentang tata busana dan tata rias tidak perlu lagi diuraikan dibagian ini. oleh karena bentuk dan sistem pemakaiannya adalah sama dengan tari jauk manis seperti yang telah diuraikan secara detil di atas. Hanya saja terdapat satu poin perbedaannya adalah wujud topengnya. Topeng jauk keras berwujud keras, seram, dan angker, dengan mata melotot dan mulut menganga yang pada umumnya berwarna merah. Sedangkan topeng jauk manis berwujud wibawa, gagah, agung dengan mata melotot dan mulut tersenyum dengan memperlihatkan gigi atasnya yang pada umumnya berwarna putih.

BAB VIII

Teks dan Konteks Di Balik Seni Pertunjukan Gamelan

A. Gamelan Dalam Prasasti

Gamelan di Bali digolongkan dalam seni musik telah menjadi bagian dari kehidupan masyarakat yang secara historis diperkirakan mulai ada bersamaan dengan adanya peradaban manusia. Meminjam pendapatnya Damajanti (2006: 13) disebutkan bahwa ⁴⁶Homosapiens, nenek moyang yang paling awal yaitu manusia Cro-Magnon (33.000 – 10.000 SM) membuat lukisan, juga musik, menari dan drama. Penemuan seruling dari tulang binatang di gua memberikan gambaran tentang penemuan awal musik. Beranalogi dari penemuan-penemuan artefak tersebut menunjukkan bahwa gamelan atau musik telah diwarisi oleh nenek moyang dari zaman yang lampau dan telah menjadi bagian dari peradabannya. Eksistensinya di tengah-tengah kehidupan masyarakat, dalam perkembangan berikutnya sejalan dengan norma-norma, adat, agama, dan tradisi. Hal itu membuat gamelan selalu dijunjung tinggi, dilestarikan,

dan dikembangkan sesuai dengan nilai-nilai sosiokultural masyarakatnya.

Di Bali eksistensi gamelan telah mengalami perkembangan yang sangat pesat dari zaman Bali kuno yang dapat terlihat dari teks-teks kuno seperti prasasti-prasasti dan lontar-lontar yang menyebutkan tentang gamelan. Teks-teks dalam bentuk prasasti yang menyebutkan tentang istilah gamelan di Bali dapat dilihat dari prasasti yang dikeluarkan oleh raja Anak Wungsu yang memerintah dari tahun 1049 Masehi sampai tahun 1077 Masehi. Salah satu prasastinya yang memuat tentang seni pertunjukan gamelan adalah dalam prasasti Julah dengan memuat istilah-istilah, seperti: *patapukan* (penari topeng), *pamukul* (penabuh gamelan), *abanwal* (permainan badut), *abonjing* (*bunjing* musik), *bhangin* (peniup suling), *perbwayang* (permainan wayang), dan lain-lain. Dalam prasasti ini sangat jelas menyebutkan istilah bermain gamelan, yaitu: *pamukul*, *abonjing*, dan *bhangin*. Raja Anak Wungsu setelah wafat dicandikan di Gunung Kawi Desa Tampaksiring kabupaten Gianyar (Team Penyusun Naskah dan Pengadaan Buku Sejarah Bali Daerah Tingkat I Bali, 1980:49).

Adapun beberapa prasasti yang lainya memuat tentang gamelan di Bali adalah: Prasasti Bebetin AI (Buleleng) yang dikeluarkan oleh raja Ugracena yang memerintah Bali pada Tahun 182 Masehi. Tanda-tanda tentang seni pertunjukan gamelan terdapat di dalam prasasti tersebut, adalah: kata *pamukul* (juru tabuh bunyi-bunyian), *pagending* (penyanyi), *pabunjing* (penari), *papadaha* (juru kendang), *parbhangsi* (juru rebab), *partapukan* (penari topeng), *parbwayang* (pedalangan). Seni pertunjukan gamelan telah disebutkan dalam prasasti ini dengan istilah

pamukul, *papadaha* dan *parbhangsi*. Istilah-istilah tersebut memberikan persaksian bahwa pada abad ke X telah ada seni pertunjukan gamelan di Bali.

Prasasti itu diperkuat lagi dengan prasasti yang tersimpan di rumah Gurun Pal di Desa Pandak Bandung Tabanan yang dikeluarkan oleh raja Anak Wangsa pada tahun 1071 Masehi yang menyebutkan kata: *amukul* (penabuh gamelan), *manuling* (juru *suling*), *partapukan* (penari topeng), *abanwal* (melawak), *pirus* (drama), *menmen* (tontonan), *aringgit* (menarikan wayang atau padalangan) (Babad Dalem dalam Raka Putra, 2015: xxviii). Memperhatikan dari istilah-istilah yang terdapat dalam prasasti-prasasti tersebut di atas, dapat dipastikan bahwa keberadaan seni pertunjukan gamelan Bali telah mengalami perkembangan pada zaman kerajaan Bali kuno yang menunjukkan suatu kesatuan yang utuh sebagai bentuk seni pertunjukan yang telah tertata rapi yang meliputi unsur-unsur gamelan, nyanyian, drama, melawak, dan tari-tarian.

B. Gamelan Dalam Lontar Prekempa

Sangat beruntung bahwa gamelan Bali telah tertulis di dalam teks-teks kuno baik dalam prasasti maupun dalam bentuk lontar sekalipun masih bersifat esoterik. Seniman seni tabuh atau gamelan di Bali sangat sedikit bahkan tidak perduli dengan bagaimana bentuk, fungsi dan makna dari lontar prekempa yang memuat tentang gamelan. Sekalipun demikian, sebagian besar mereka ahli bermain gamelan bahkan bermain gamelan telah menjadi bagian dari kehidupannya. Seniman Bali entah seniman apapun yang telah dipelajari, menjadi profesi, dan ditekuni adalah dikenal dengan seniman praktik atau pelaku yang hebat. Mereka mempelajarinya dalam metode tradisional yang disebut *gugutuwen* yang telah diwarisi secara turun-temurun dari leluhur. Dalam hal ini tidak ada yang salah atau benar dan bukan mencari salah atau benar akan tetapi perlu menjadi renungan bahwa, dalam berkesenian, kreativitas adalah jantungnya, sastra darahnya dan badannya budaya dan rohnya agaman Hindu. Sastra ibarat darah dalam tubuh manusia berperan sangat penting dalam mengangkut bahan/zat makanan, oksigen, sisa-sisa metabolisme, dan hormon di dalam badan manusia. Selain itu darah juga menjadi penjaga kadar asam-basa cairan tubuh dan mengontrol suhu badan. Maka dari itu, seni pertunjukan tanpa sastra adalah kosong tidak ada zat-zat sebagai nutrisi bathin sehingga menjadi mati tidak metaksu.

Lontar prekempa merupakan karya sastra yang memiliki nilai tinggi yang berkaitan dengan bentuk, fungsi dan makna gamelan sebagai bagian dari kebudayaan Bali yang bertautan dengan kehidupan masyarakatnya. Secara teologis lontar prekempa dapat diklasifikasikan dalam purana yang merupakan sumber ilmu pengetahuan tentang agama Hindu yang berkaitan dengan teori atau studi tentang nilai-nilai luhur tentang gamelan Bali. Teologi secara arfiah berarti teori atau studi tentang latihan. Dalam praktek istilah ini dipakai untuk kumpulan doktrin dari keagamaan atau pemikir individual. Dalam ajaran agama Hindu *Siwasiddhanta* yang dianut di Bali merupakan ajaran yang meyakini Dewa Siwa sebagai Dewa tertinggi. Untuk memuja beliau membutuhkan sarana yang salah satunya adalah unsur-unsur yang dapat mengeluarkan bunyi seperti: pramayama, kidung, mantra, damaru, suara gendang, dan gamelan. Gamelan atau musik dalam mitologi India dianugerahkan oleh Dewa Siwa kepada umat manusia (Khan, 2002:13 dalam Donder, 2005:35). Mengacu kepada ajaran agama Hindu yaitu *Saguna Brahma* dimana Tuhan memiliki atribut, sifat, warna, bentuk, perasaan, dan lainnya. Oleh karena itu segala sesuatu yang dapat membangkitkan sukma, elansitas, spirit dan aktivitas mikrokosmos (*bhuana alit*) kemudian sampai pada puncak dan saling bersuperposisi dengan spirit dan elansitas dalam makorkosmos (*bhuana agung*) itulah Tuhan bagi paham *Suguna Brahma*. Dalam hal ini gamelan sebagai salah satu sarana yang dapat

meneguhkan keyakinan terhadap Tuhan memiliki peranan penting pada kehidupan masyarakat.

Bandem (1986) dalam bukunya yang berjudul *Prekempa Sebuah Lontar Gamelan Bali* menguraikan tentang gamelan Bali dengan detil yang telah dijadikan acuan dan pedoman pada setiap penelitian tentang gamelan Bali termasuk dalam tulisan ini. Disebutkan bahwa, gamelan Bali memiliki empat unsur penting yang harus diperhatikan oleh para penekunnya adalah filsafat, etika, estetika, dan teknik menabuh gamelan Bali. Juga disebutkan dalam bukunya dimana filsafat *rwabhineda* selalu menjadi landasan yang kuat dari segala aktivitas dan kreativitas bahkan seluruh kehidupan orang Bali terutama bagi umat Hindu. Konsep tersebut adalah “keseimbangan hidup dalam demensi satu hingga demensi sepuluh”. Menurut filsafat prekempa, bunyi atau suara mempunyai kaitan yang erat dengan lima demensi yang disebut dengan *Panca Mahabhuta*, yaitu: *bayu*, *pertiwi*, *apah*, *angkasa*, dan *teja*. Bunyi dengan warnanya masing-masing menyebar ke seluruh penjuru bumi dan membentuk sebuah lingkaran yang disebut lingkaran *Pangder Bhwana*. Dalam lontar prekempa yang merupakan teks kuno tentang gamelan Bali secara mitologis dan teologis terdapat nilai-nilai puja dan persembahan terhadap *Ida SangHyang Widhi Wasa* dalam perujudan dalam Ista Dewata di segala penjuru mata angin yang disebut dengan *Pangider Bhwana*.

Lebih jauh Bandem menguraikan secara lebih terperinci tentang isi lontar tersebut bahwa, yang menciptakan bunyi-

¹
bunyi gamelan adalah Bhagawan Wiswakarma yang mana ciptaan beliau mengambil ide dari suara dari delapan penjuru dunia yang sumbernya berada pada dasar bumi. Suara atau bunyi itu dibentuk menjadi sepuluh nada, yaitu: lima nada yang disebut dengan *laras pelog*, dan lima nada yang lainnya disebut *laras Selendro*. Nada-nada itu mempunyai kaitan erat dengan *Panca Tirta* dan *Panca Geni*, yaitu simbol dari dua sumber keseimbangan hidup manusia. *Laras pelog* berhubungan dengan *Panca Tirta* dan *laras Selendro* dengan *Panca Geni*. *Panca Tirta* merupakan manifestasi dari Bhatara Semara dan *Panca Geni* merupakan manifestasi dari Bhatari Ratih. Dari sepuluh nada yang dijiwai oleh Semara dan Ratih sebagai dewa percintaan bersumber pada tujuh buah nada yang urutan nadanya sebagai berikut: *ding, dong, deng, dung, ndung, dang, ending*. Ketujuh nada ini merupakan sumber bunyi dari gamelan Bali yang menurut prekempa bunyi itu disebut *Genta Pinara Pitu* “bunyi berjarak tujuh” (Bandem, 1986:11-13).

Gamelan Bali juga tersirat kuat di dalam lontar Aji Gurnita mengenai etika, estetika, filosofi, dan teknik gegedig atau permainannya. Secara mitologi dan teologis juga terdapat nilai-nilai kebudayaan yang bertautan dengan kemanusiaan. Dalam perspektif mitologis lontar ini memuat keyakinan tentang kehidupan para dewa sebagai manifestasi Tuhan dalam fungsinya dimasing-masing bentuk dan jenis gamelan yang ada di Bali. Secara teologis lontar ini sangat kaya akan materi atau unsur-unsur pembelajaran agama Hindu baik secara niskala maupun sekala sebagai sumber

ilmu pengetahuan dalam meneguhkan keyakinan terhadap *Ida SangHyang Widhi Wasa*/Tuhan. Semua lontar baik prekempa maupun aji gurnita memiliki peranan penting pada seluruh seniman seni pertunjukan di Bali untuk dijadikan tuntunan dalam mempelajari, memahami dan menghayati tentang eksistensi gamelan. Dalam buku ini tidak diuraikan secara detil dan holistik dari kedua lontar tersebut di atas, dengan alasan oleh karena telah diulas tuntas dalam buku penelitian I Made Bandem yang diterbitkan pada tahun 1986 yang berjudul "*Prekempa Sebuah Lontar Gamelan Bali*". Untuk memperdalam pemahaman tentang isinya silahkan baca buku tersebut.

C. Jenis-Jenis Gamelan Dalam Seni Pertunjukan Bali

¹ Berdasarkan sejarahnya secara tekstual dan kontekstual gamelan Bali dapat dikelompokkan menjadi tiga yaitu: gamelan golongan tua, golongan madya, dan golongan baru. Ketiga kelompok ini sebagian besar masih terpelihara dan berkembang dengan baik yang selalu difungsikan dalam upacara-upacara adat dan keagamaan di Bali. Gamelan yang dapat digolongkan kelompok tua, seperti: *gambang, saron, slonding kayu, gong besi, gong luang, slonding besi, angklung kelentang, gender wayang, caruk, baleganjur, bebonangan dan genggong*. Untuk golongan gamelan madya terdiri atas: *gamelan pegambuhan, semarpegulingan, pelegongan, batel barong, bebarongan, joged pingitan, gong gangsa jongkok, gong gede, babonangan, dan rindik gandrung*. Kemudian untuk golongan baru terdapat instrumen seperti: *pearjaan, gong kebyar, angklung bilah tujuh, joged bumbung, adi mardangga, manikasanti, bumbung gebyog, semaradana, bumbang, geguntangan, jegog, genta pinara pitu, kendang mebarung, okokan atau gerumbungan, janger, tektekan, salukat, dan gong suling*. Sedangkan kelompok gamelan anyar (baru) diperkirakan sudah ada pada kisaran abad ke-20 dengan cirinya yang lebih menonjol permainan kendang.

Kelompok gamelan tua juga disebut dengan gamelan *wayah* diperkirakan mulai ada sebelum abad ke 15 Masehi. Yang umumnya didominasi oleh alat-alat berbentuk bilahan

22 dan belum dilengkapi oleh kendang. Walaupun ada kendang, peranannya tidak begitu menonjol. Gamelan golongan madya diperkirakan mulai muncul pada kisaran abad ke- 16 sampai dengan ke- 19 Masehi. Ini adalah barungan gamelan dimana kendang sudah digunakan bersama dengan instrumen-instrumen *berpencon*. Keberadaan kendang dalam kategori ini adalah memainkan peranan sangat penting.

Melihat dari bahan pembuatan dari gamelan di Bali ada yang terbuat dari bahan perunggu yang dikenal dengan sebutan gamelan kerawang karena dibuat oleh pande kerawang. Jenis-jenis gamelan yang disebut dengan gamelan kerawang seperti: *semarapegulingan*, *angklung*, *gender wayang*, *gong kebyar*, *semarandana* dan lainnya. Ada juga terbuat dari bambu seperti: *gambang*, *angklung bambu*, *joged pingitan*, *joged bumbung*, *rindik gandrung* dan lain-lain. Sedangkan ada yang terbuat dari bahan besi adalah: *slonding besi*, *gong besi*, dan lainnya. Keseluruhan jenis gamelan tersebut memiliki karakteristik, bentuk, fungsi dan makna serta teknik permainan masing-masing. Dari keanekaragaman bentuk dan fungsinya dapat memperkaya dalam dialektika dan dinamika perkembangan seni kerawitan di Bali.



Gambar 8.1

Gamelan Gong Kebyar penabuh wanita sanggar Cudamani
Pengosekan, Mas, Ubud, Gianyar pentas dalam rangka PKB 2015

(Diupload oleh: Dewa Ayu Larassanti, 21 Agu 2015)

D. Gamelan Bali Mendunia

Dari sekian jenis gamelan yang ada di Bali yangmana apabila dilihat dari perjalanan dan perkembangannya dalam seni pertunjukan, gamelan gong kebyar adalah yang paling berkembang, populer, dan mendunia. Gong kebyar merupakan seperangkat barungan gamelan yang secara historis tergolong di dalam gamelan baru dan telah diakui karena mutu yang tinggi baik di tingkat regional, nasional dan internasional. Dilahirkan di Bali Utara yaitu Kabupaten Buleleng pada tahun 1914. Gong kebyar sebagai embrio musik-musik kakebyaran yang secara cepat kilat menyebar ke seluruh pelosok Desa di Bali yang sampai sekarang selalu menjadi seni pertunjukan primadona yang paling digemari.

Secara konseptual, di Bali karya-karya kakebyaran merupakan model kreasi baru yang pola penggarapannya berpijak kepada kesenian tradisional dengan berlandaskan nilai-nilai/norma-norma budaya lokal yang bersumber dari tradisi zaman feodal yaitu puri atau istana. Nilai-nilai tersebut yang merupakan warisan leluhur yang sampai sekarang tetap kuat dan dilestarikan, serta dikembangkan di dalam segala aktivitas dan kreativitas berkesenian.

Kakebyaran dijadikan inspirasi di dalam karya musik kreasi baru oleh karena: Pertama, memiliki nilai-nilai yang merupakan spirit atau roh di dalam mewujudkan sebuah karya baru yang bermakna dan metaksu. Kedua, bersifat fleksibel dalam mengembangkan karya-karya baru di dalam

memuliakan nilai-nilai adiluhung budaya Bali. Ketiga, sebagai media dalam mensosialisasikan dan mengaktualisasikan diri terutama seniman-seniman muda yang merupakan tulang punggung dan generasi penerus di dalam mempertahankan eksistensinya di dalam menghadapi derasnya pengaruh global. Keempat, telah membentuk seniman-seniman yang bakti dan tulus di dalam menghormati, mengagumi, membanggakan, dan menjunjung tinggi nilai-nilai budaya leluhur. Kemudian dikembangkan ke dalam bentuk karya-karya musik baru sesuai dengan zaman, sehingga menjadi seniman yang hebat dan mulia yang sampai sekarang menjadi maestro-maestro gamelan kakebyaran seperti: Bapak Pan Wanderes, Bapak I Gede Manik dari Kabupaten Buleleng (Bali Utara), I Nyoman Kaler dari Denpasar, dan lain-lain. Bagi masyarakat Bali seluruh maestro-maestro kakebyaran tersebut merupakan tokoh yang sangat penting di dalam menggebrak dan sekaligus sebagai tonggak awal munculnya zaman baru di dalam seni pertunjukan. Maka tidaklah berlebihan bahwa mereka sangat cocok diberi julukan seperti pepatah “gajah mati meninggalkan gading” yang artinya sekalipun mereka telah almarhum namun jasa-jasanya tetap dikenang selamanya. Kelima, dijadikan materi pembelajaran tentang gamelan kebyar dan sekaligus memberikan tantangan baru di dalam meningkatkan kemampuan baik teknik maupun pemahaman terhadap nilai-nilai artistik dan filosofis kakebyaran. Keenam, sebagai penanaman moral, intelektual, dan spiritual terhadap seluruh insan yang memiliki rasa peduli terhadap eksistensi seni kakebyaran khususnya

musik. Melalui media seni musik dapat menebarkan rasa cinta kasih, kebahagiaan, keharmonisan, dan kedamaian kepada seluruh masyarakat dan lingkungannya.

Gong kebyar tidak hanya berkutat dan bergulat di dalam karya-karya musik kakebyaran namun juga di dalam sebuah karya tari kreasi baru sebagai patnernya. Dalam hal ini gong kebyar memiliki peranan sangat penting dalam fungsi musikalnya untuk membangun kekuatan estetik, karakter, dan dinamika dalam tari. Sebagai elemen yang penting, musik dalam perspektif komposisi di mana entitas, intensitas dan kualitasnya dijadikan perhatian pertama dan utama. Diwujudkan melalui proses kontemplasi, konseptual, kontekstual dan persiapan yang matang, proses penuangan dan latihan yang cukup lama, begitu pula pemantapan yang serius, fokus dan disiplin.

Kehadiran gong kebyar di seluruh dunia betul-betul dirasakan tidak hanya sebagai instrumen yang dibutuhkan semata, namun jauh lebih dalam dari itu adalah sebagai media seni yang dihargai dan dihormati. Artinya gamelan yang hanya dibutuhkan adalah kemungkinan besar akan muncul pemikiran hanya demi kepentingan tertentu dalam waktu sesaat, tanpa disertai dengan emosional dan perasaan hubungan batin yang dalam. Dalam hal ini yang ditekankan adalah politik belaka yang bersifat kepentingan tertentu. Namun gamelan sebagai media seni yang dihargai adalah sesuatu yang bersifat psikologis hubungan yang diladasi dengan cinta kasih, intelektual, dan spiritual. Ketertarikan

masyarakat dunia terhadap gong kebyar oleh karena: pertama, gamelan ini memiliki entitas dan kulaitas yang sangat bagus dengan unsur-unsur musikalnya seperti: mengolahan melodi, modulasi, variasi, dinamika dan inovasi bersifat fleksibel. Kedua, gong kebyar merupakan sebuah media yang bersifat *cross culture* yang dapat dimainkan oleh seniman-seniman siapa saja di seluruh dunia. Gong kebyar digolongkan kedalam seni ritmis oleh karena di dalamnya meliputi seni-seni yang terikat pada suatu pengalaman dengan “waktu” merupakan seni yang berkaitan dengan “irama”. Musik yang menurut esensinya berhubungan erat dengan seni ritmis yang lebih jauh dipaparkan bahwa:

.....dalam musik, seni ritmis ternyata terikat oleh satu jenis panca indra saja adalah pendengaran. Karena itu golongan seni ini disebut dengan “seni subjektif”. Dipastikan istilah demikian dapat diterima dengan baik, tetapi subjektivitas jangan diartikan secara individualitis saja. Subjektivitas pasti akan dihapuskan dari aspek rohaniah pada seni musik, sifat universalnya juga dibutuhkan pada setiap kenyataan keindahan sejati (Sunarto 2016:45).

Pendapat ini memberikan gambaran bahwa musik kakebyaran dalam pengertian yang lebih sederhana adalah musik yang dihidangkan atau ditampilkan tanpa menggunakan syair yang hanya menggunakan instrumen musik saja. Gong kebyar yang bersifat fleksibel dapat beradaptasi dalam berbagai karakter, suasana, dan dinamika secara musikal sangat cocok dengan tema karya yaitu: gagah, wibawa, heroik dan agung. Kebyar adalah suara yang

menggelegar, tiba-tiba dengan memiliki penekanan nada tertentu di dalam gong kebyar yang berlaras pelog lima nada seperti misalnya berada dalam nada dang, ding, dung atau deng. Setiap kebyar memantulkan warna suara sangat jelas dari masing-masing nada yang digunakan. Secara substansial dalam gamelan gong kebyar terdapat dua kelompok warna suara yaitu suara rendah dan suara tinggi atau terdiri dari dua oktaf yaitu nada rendah dan nada tinggi. Berdasarkan fungsi nadanya masing-masing memiliki fungsi, yaitu: kelompok melodi, kelompok kotekan, modulasi, mat, aksan, dan lainnya untuk membuat dinamis, ritmis, harmoni dan indah. Dalam istilah musik Barat kebyar dapat disejajarkan dengan istilah “*akord* (keserentakan suara) hebat”.

Ketika para penabuh atau musisi gong kebyar memukul instrumen secara serentak secara keras dan kuat dengan perencanaan dan penataan matang dalam nada tertentu dapat menimbulkan suara akord yang keras, hebat, dan kuat. Suara tersebut memantulkan yang dapat menggetarkan disekitarnya sehingga para penikmat kadangkala bisa terkejut, tercengang, dan terbelanga. Seperti yang dicatat oleh Macele Tenzer bahwa Coast yang telah mengalami langsung tentang musisi Peliatan di dalam memainkan gamelan gong kebyar yang menurutnya **adalah konvensi musikal dan orkestra yang disebut dengan anamotope, yaitu byar**. Suara ini terdengar beberapa kali pada sebuah komposisi dan sering digunakan untuk mengawali sebuah komposisi. Kebyar yang berasal dari kata byar, mempunyai arti “berkobar dengan tiba-tiba atau meledak terbuka” walaupun Coast hanya menyebut “kendang

dan *metalofon*” , byar sebenarnya ¹ dimainkan dengan aksen keras dan bersama (*tutti sforzando*) oleh seluruh instrumen *metalofon* dengan bilah perunggu, memukul nada yang sama pada masing-masing wilayah nada, yang keseluruhannya mencakup lebih dari empat oktaf dari gamut (keseluruhan wilayah nada) gamelan. Di samping itu, *reong*, perangkat ricikan yang terdiri dari duabelas gong terpacu yang diletakan di atas racakan horisontal, dimainkan oleh empat musisi, memainkan rangkaian delapan nada dalam rentangan lebih dari dua oktaf di wilayah nada tengah sampai tinggi. Gong besar, simbal, dan kendang bernada rendah juga dimainkan, bercampur dengan *reong* dan instrumen bilah yang menghasilkan suara nyaring hingga menjangkau lebih dari lima oktaf – dari gong terendah sampai ke instrumen bilah terkecil dengan nada tertinggi, dan lebih lebar lagi bila suara *overtones* juga diperhitungkan.

BAB IX

Teks dan Konteks Seni Padalangan

A. Asal-Usul Seni Pertunjukan Wayang Kulit Bali

Seni pertunjukan wayang kulit telah mengalami perjalanan sejarah yang cukup panjang sekalipun untuk mengetahui secara pasti kapan dan dimana kesenian ini dilahirkan adalah suatu hal yang tidak mudah. Sementara ini, data-data yang dijadikan rujukan adalah yang termuat dalam prasasti-prasasti namun tidak memberikan gambaran yang jelas tentang asal-usulnya. Teks-teks dalam bentuk prasasti yang menyebutkan tentang istilah seni pertunjukan wayang dapat dilihat dari prasasti yang dikeluarkan oleh raja Anak Wungsu yang memerintah dari tahun 1049 Masehi sampai tahun 1077 Masehi. Salah satu prasastinya yang memuat tentang seni pertunjukan wayang adalah dalam prasasti Julah dengan memuat istilah seperti *perbwayang* (permainan wayang). Dalam prasasti ini tidak disebutkan bentuk pertunjukannya, cerita yang digunakan, kapan, bagaimana musik iringannya, dan dimana dipentaskan. Namun yang jelas menunjukan tentang istilah seni pertunjukan wayang

yang telah berkembang pada masa itu. Raja Anak Wungsu setelah wafat dicandikan di candi Gunung Kawi Desa Tampaksiring kabupaten Gianyar (Team Penyusun Naskah dan Pengadaan Buku Sejarah Bali Daerah Tingkat I Bali, 1980:49).

Prasasti Bebetin AI (Buleleng) yang dikeluarkan oleh raja Ugracena yang memerintah Bali pada Tahun 182 Masehi. Tanda-tanda tentang seni pertunjukan wayang terdapat di dalam prasasti ini, adalah kata *parbhwayang* (*pedalangan*). Istilah tersebut memberikan persaksian bahwa pada abad ke X telah ada seni pertunjukan wayang di Bali. Prasasti itu diperkuat lagi dengan prasasti yang tersimpan di rumah Gurun Pal di Desa Pandak Bandung Tabanan yang dikeluarkan oleh raja Anak Wangsa pada tahun 1071 Masehi yang menyebutkan kata *aringgit* (menarikan wayang atau pedalangan) (Babad Dalem dalam Raka Putra, 2015: xxviii). Berikut prasasti Dawan yang berangka tahun 975 saka (sama dengan tahun 1053 Masehi) menunjuk adanya pertunjukan wayang dengan istilah *perbwayang* dan *aringgit* (Goris, 1954, dalam Rota, 1992:13). Memperhatikan dari istilah-istilah yang terdapat dalam prasasti-prasasti tersebut di atas, dapat dipastikan bahwa keberadaan seni pertunjukan wayang Bali telah mengalami perkembangan pada zaman kerajaan Bali kuno yang menunjukan dengan istilah *perbwayang* dan *aringgit*.

Menurut Claire Holt, di Jawa telah diketemukan sebuah prasasti yang menyebutkan tentang seni pertunjukan

wayang dengan menggunakan lakon cerita Mahabharata
32 yaitu prasasti Balitung yang berangka tahun 907 Masehi.
Lakon yang digunakan adalah "*Bimmaya Kumara*" yaitu
cerita Bima pada waktu muda (Mulyono, 1975:23;
Soedarsono, 1974:71). Dalam sastra klasik dalam bentuk
39 kekawin yang bernama *Arjunawiwaha* gubahan Mpu Kanwa
pada zaman pemerintahan Airlangga abad ke- 11 (1019 –
1042), menyebutkan adanya pertunjukan wayang kulit
dimana disebutkan bahwa para penonton banyak yang
menangis sedih, terpukau oleh pertunjukan yang
menghanyutkan emosinya (Wibisono, 1974:62; Rota,
1992:13). Berangkat dari data-data dalam prasasti yang
ditemukan di Jawa itu R. Goris memberikan informasi
bahwa pertunjukan wayang kulit Bali diperkirakan berasal
dari Jawa (Zurbuchen, 1081:175; Rota, 1992:14). Mengenai
teks lontar Barong Swari lebih lanjut Dharma Putra
menyebutkan terdapat dua versi atau jenis. Di samping yang
berkaitan dengan seni pertunjukan Telek, Topeng Bang dan
Barong juga memuat tentang Dharma Pewayangan adapun
penjelasannya adalah sebagai berikut:

Bhatara Tiga dalam teks kawit dalang atau Barong
Swari adalah Brahma, Wisnu, dan Iswara. Ketiganya bertugas
untuk menenangkan Bhatara Guru atau Siwa dan Bhatari
Rohani atau Uma. Kedua Bhatara dan Bhatari ini terpisah
setelah lahir Sang Hyang Kumara. Barong dalam bahasa Jawa
kono berarti Beruang. Sedangkan Swari berarti suara, atau
yang memiliki suara. Dengan ejaan Swari, kata ini memiliki
arti berbeda yakni bagian dari tarian. Barong Swari bisa

berarti suara beruang, atau bagian dari tarian beruang. Keduanya terjemahan itu sama-sama memungkinkan (Dharma Putra, 12 April 2020)

Menelusuri asal-usul seni pertunjukan wayang di Bali dengan berdasarkan prasasti-prasasti tersebut di atas, baik yang ada di Jawa maupun di Bali masih sangat sulit untuk memberikan kesimpulan kapan, dimana, dan oleh siapa seni pertunjukan wayang dilahirkan. Terlepas dari hal itu data empiris menunjukan bahwa, seni pertunjukan wayang di Bali telah lestari dan berkembang pesat baik secara kuantitas maupun kualitas. Yang jelas data-data tersebut di atas sekalipun masih bersifat tentatif dapat memberikan gambaran bahwa seni pertunjukan wayang berasal dari Jawa yang telah mengalami perkembangan di Bali pada zaman pemerintahan raja-raja kuno yang diberinama atau istilah *perbwayang* dan *aringgit*.

B. Kriteria Dalang Dalam Seni Padalangan

Bagi kalangan masyarakat umum di Bali kata padalangan masih sedikit asing kedengannya oleh karena kata padalangan konotasi dan konsekwensinya dalam suatu proses pembelajaran tentang pertunjukan wayang. Istilah ini menjadi penting ketika difungsikan dalam kalangan akademis dengan berbagai unsurnya seperti metodologi, administrasi, kurikulum dan lain-lain sebagai pendukungnya. Pertunjukan wayang merupakan salah satu dari sekian banyaknya kekayaan warisan budaya luhur yang sangat tinggi mutunya. Ia diklasifikasikan dalam kesenian tradisional yang adiluhung yang artinya sangat indah dan mempunyai nilai yang luhur. Secara filosofis seni pertunjukan wayang kulit mengandung nilai hidup dan kehidupan yang luhur yang bersumber dari teks-teks kuno ditransformasikan oleh seniman pewayangan yang disebut dengan dalang. Dalam hal ini sang Dalang dituntut tidak hanya pandai didalam teknik memainkan wayang namun harus cerdas didalam filsafat kehidupan. Tidak cukup sampai disitu, seorang dalang tidak hanya lihai didalam artistik pewayangan, namun harus paham dengan nilai-nilai sastra yang menjadi landasannya. Dan tidak kalah pentingnya seorang dalang tidak cukup hanya memiliki mental yang kuat namun harus dilengkapi dengan nilai-nilai moral, intelektual dan spiritual. Kiranya juga belum lengkap bahwa, seorang dalang tidak hanya pintar didalam artistik dan filosofis namun harus dilengkapi dengan pintar dalam strategi. Artinya pemahaman filsafat desa, kala, patra adalah

mutlak. Dikatakan demikian oleh karena tempat yang berbeda untuk pementasannya harus diyakini memiliki spirit yang berbeda. Penonton yang berbeda diyakini memiliki preferensi atau selera yang berbeda. Pementasan dalam waktu yang berbeda diyakini memiliki suasana yang berbeda begitu yang lainnya.

Memperhatikan begitu beratnya persyaratan seorang dalang dalam hal ini dibutuhkan konsentrasi, kontemplasi, keseriusan, dan fokus mempelajari, memperdalam, dan memahami baik secara praktis maupun teoretis yang berkaitan dengan seni pertunjukan wayang. Lebih dari itu sebagai persyaratan penting dalam menekuni seni pertunjukan wayang harus didasari tiga pilar yang menjadi kekuatan filosofi Bali di dalam menekuni bidang seni pertunjukan wayang adalah: *siwam* (elansitas, spirit, dan kerohanian), *satyam* (kejujuran, ketulusan, kesetiaan, dan kebenaran), dan *sundaram* (keharmonisan dan keindahan). Apabila ketiga dasar kekuatan ini sebagai pilar penyangga dengan sendirinya secara implisit dan eksplisit dapat membangkitkan panggilan jiwa yang paling dalam dan keinginan besar serta rasa tanggung jawab yang tinggi untuk mengisi diri dan terjun secara total di dalam seni pertunjukan wayang itu sendiri.

Menyadari akan eksistensi seni pertunjukan wayang yang merupakan salah satu kesenian yang bermutu dan bermakna tinggi, maka di samping persyaratan-persyaratan tersebut di atas bagi masyarakat Bali beraktivitas dan

berkreativitas seni tidak hanya bersifat orisontal dan sosial namun juga bersifat vertikal yaitu terjalain keyakinan yang kuat antara penguasaan artistik dan filosofis dalam sekup sekala dan didasari keyakinan yang tinggi terhadap kekuatan ⁵² *Ida Sang Hyang Widhi Wasa/Tuhan Yang Maha Esa* yaitu secara *niskala*. Sekala dan *niskala* merupakan proses integrasi, kolaborasi dan asimilasi dalam meneguhkan keyakinan untuk kesempurnaan seni pertunjukan wayang dalam mencapai puncaknya yaitu *taksu*. ⁵⁷ *Taksu* berasal dari kata *caksu* yang berarti terlihat. Dalam hal ini *taksu* berkonotasi sangat positif yang juga menggambarkan suatu persona personal yang positif. *Taksu* dalam arti yang paling simpel adalah “keseimbangan”. Dalam seni pertunjukan *taksu* merupakan perpaduan yang seimbang dan harmonis antara kekuatan penguasaan teknik pedalangan yang tepat dan benar dengan keyakinan anugrah dari *Ida Sang Hyang Widhi Wasa/Tuhan*. Tidak akan mungkin Tuhan memberikan *taksu* tanpa belajar dengan serius, tulus, tekun dan disiplin. Jadi kekuatan dan keyakinan sekala dan *niskala* adalah kunci kesuksesan dalam setiap pementasan wayang di Bali.

Konsep keseimbangan yang disebut dengan *rwabhineda* dijadikan landasan penting oleh seorang dalang dalam setiap pertunjukan wayang di Bali. Memegang teguh nilai-nilai keseimbangan yang diproyeksikan dalam seni pertunjukan wayang dengan tujuan untuk menanamkan dan memupuk pemahaman terhadap hidup dan kehidupan di jagat raya ini. Dalam hal ini bertitik tolak kepada kemampun sang Dalang sebagai nara sumber dalam mentransformasi ilmu

pengetahuan dan pengalamannya yang didukung oleh sarana artistik sebagai instrumen dalam pertunjukannya.

Setiap pertunjukan termasuk wayang tidak bisa terlepas dari teks dan konteks menjadi instrumen pertama dan utama. Teks atau tema cerita menjadi kriteria pertama dalam pemikiran sang Dalang untuk dapat disesuaikan dengan situasi dan kondisi bentuk pementasannya. Di samping teks dan secara kontekstual juga harus disesuaikan dengan tempat, waktu, dan ruang pementasan agar dapat komunikatif dan efektif dalam pertunjukannya. Teks sangat menentukan entitas, intensitas, kreativitas, dan kualitas dari pementasan wayang di Bali. jadi hidup atau matinya, begitu juga baik dan buruknya suatu pertunjukan wayang sangat ditentukan oleh konsep keseimbangan antara kekuatan materi pertunjukan dan kekuatan sang Dalang sebagai pelakunya. Untuk menjaga keseimbangan dan keharmonisan itu dalam setiap pementasan diperlukan persiapan yang matang secara sinergis, koordinasi, kerjasama, dan tanggung jawab dari seluruh komponen yang berkaitan dengan seni pertunjukannya.

C. Swadarmaning Dalang

Dalang telah memiliki pedoman dan tuntunan di dalam menjalankan swadarmanya sebagai dalang dalam bentuk lontar yang disebut dengan “Dharma Pawayangan”. Teks ini mensyaratkan tentang unggah-ungguh atau tata krama, dan persyaratan tertentu⁴ berupa petunjuk-petunjuk dan bimbingan terhadap para dalang dalam melaksanakan tugasnya sebagai dalang. Dalam pustaka itu juga secara implisit dan eksplisit memuat rambu-rambu dan pantangan-pantangan terhadap dalang sebagai pembina, penuntun dan panutan dalam masyarakat. Seorang dalang hendaknya bisa memposisikan diri dalam kehidupan masyarakat sebagai orang yang dituakan, dihormati dan dimuliakan. Tua bukan dilihat hanya dari aspek umur namun di sini memiliki makna ilmu, pengalaman, dan status sosialnya. Sebagai seorang dalang hendaknya jangan menyimpang dari prinsip-prinsip ajaran-ajaran agama yang bertautan dengan kemanusiaan dan ketuhanan. Dalam hal ini seorang dalang merupakan milik masyarakat hadir di tengah-tengah masyarakat hendaknya menjadi saka guru dan toritauladan terhadap masyarakat sehingga dalang dianggap memiliki kemampuan serba bisa.

Secara praktis dan teoretis dalang dianggap memiliki kemampuan dibidangnya dengan baik seperti: (1). Menembang dengan menguasai berbagai macam pupuh dari *sekar alit*, *sekar madia* dan *sekar agung* serta *kekawin*. (2).

Menguasai berbagai bahasa atau bilingual antaranya bahasa bali halus dan lumrah, ³⁵ bahasa kawi atau Jawa kuno, bahasa sankerta, Indonesia, dan yang lainnya. (3). Mahir dalam menarikan wayang sesuai dengan masing-masing karakternya. (4). Ahli dalam berdialog sesuai dengan karakter wayang yang dimainkan. (5). Piwai dalam bermain dan memahami gamelan wayang. (6). Menguasai berbagai macam cerita sesuai dengan kebutuhan dalam setiap pertunjukan. (7). Mengerti dan memahami norma-norma dan pakem-pakem yang berkaitan dengan bentuk dan struktur pertunjukan serta kebutuhan artistik lainnya. (8). Memiliki kemampuan filosofi yang tinggi sebagai tuntunan dan pencerahan. (9). Cerdas dalam mengatur dinamika pertunjukan agar menarik dan berdaya pikat. (10). Pintar memikat hati penonton dengan humor-humor segar yang menghibur.

(11). Teguh dalam keyakinan terhadap kekuatan *Ida Sang Hyang Widhi*/Tuhan dalam memohon berkah dan keselamatan lahir dan bathin serta *taksu*. (12). Dianggap menguasai ilmu kedikjayaan atau *kawisesan* dan *kebatihinan* sebagai pelindung dari segala rintangan baik secara sekala maupun niskala dalam setiap pertunjukannya. (13). Mengerti, memahami, dan menjalankan segala unsur dari dharma pewayangan sebagai pusataka klasik yang menjadi tuntunan atau pedoman dalam setiap pertunjukannya. (14). Kreratif dan inovatif dalam pembaharuan dengan ide-ide baru (*up to date*) dalam setiap pertunjukannya. (15). Kuat mental, moral dan spiritual dalam setiap pertunjukannya. (16). Royal dan

murah hati terhadap setiap orang yang membutuhkan. (17). Sujud dan bakti terhadap *Ida Sang Hyang Widhi*/Tuhan dalam manifestasinya sebagai Dewa *Iswara* dalam wujud *Sang Hyang Ringgit*. (18). Seorang dalang menjalankan filsafat padi makin berisi semakin menunduk. (19). Seorang dalang menjalankan filsafat air yang terus mengalir bersih tanpa ada putusnya untuk mengisi diri atau belajar, belajar dan terus belajar tanpa henti. (20). *Welcome* atau menerima segala bentuk saran dan kritik baik yang bersifat konstruktif maupun dekonstruktif namun difilter dalam sistem adaptasi yang bukan adopsi sesuai dengan situasi dan kondisi atau etika, logika dan estetika.

Dalam pertunjukan wayang dalang merupakan tokoh pertama dan utama yang memegang kendali baik atau gagalnya, hidup atau matinya seni pertunjukan wayang. Sehingga dijuluki dengan berbagai sebutan dari aspek fungsi dan maknanya adalah sebagai berikut:

1. Dalang dapat digolongkan sebagai sulinggih atau pendeta oleh karena masyarakat menganggap bahwa dalang telah menguasai ajaran-ajaran weda yang menjadi sumber ilmu pengetahuan suci agama Hindu. Hal ini didukung oleh pendapatnya Dr. Seno Sastromidjojo disebutkan bahwa, kata dalang berasal dari kata *Wedha* dan *Wulang*. *Wedha* adalah kitab suci agama hindu yang memuat ajaran agama, peraturan hidup dan kehidupan manusia di dalam masyarakat terutama yang menuju arah kesempurnaan hidup. *Wulang* artinya ajaran atau petuah, mulang berarti mengajar, istilah dalang adalah seorang mempunyai

kejujuran dan kewajiban memberi pelajaran wejangan uraian atau tafsiran tentang kitab suci *Wedha* berserta maknanya kepada masyarakat.

2. Dalang juga bergelar *mangku* yaitu *amangku* dalang dapat disejajarkan dengan *mangku kahyangan*. Menurut I Gusti Bagus Sugriwa (1976:3; dalam Rota, 1992:22) disebutkan perbedaan yang terdapat antara *mangku khayangan* dengan *amangku* dalang adalah *mangku khayangan* merupakan pendeta suci yang memangku pura *khayangan*, sedangkan *amangku* dalang adalah seorang pinandita yang khusus memangku seni pewayangan yang bersifat “*guru loka*” atau pemimpin masyarakat.
3. Bergelar sebagai guru atau pendidik, adalah seorang pengajar yang bertanggung jawab untuk memberikan bimbingan, pencerahan, penerangan, tuntunan moral, intelektual, dan spiritual terhadap masyarakat. Melalui pertunjukan wayang nilai-nilai sastra yang tersirat kuat diproyeksikan dan ditransformasikan ke dalam seni pertunjukan secara artistik dan filosofis sehingga bermakna terhadap penonton atau masyarakat. Dalam hal ini seorang dalang¹⁷ dituntut memiliki kualifikasi ilmu dan pengalaman serta kompetensi sebagai agen pembelajaran, sehat jasmani dan rohani serta memiliki kemampuan untuk mewujudkan nilai-nilai kebenaran sesuai dengan ajaran agama Hindu. Oleh karena pendidikan sebagai wacana pencarian pengetahuan (*knowledge*) dan kebenaran (*truth*) berperan penting untuk membentuk karakter dan jati diri seseorang yang berbudaya dan beradab.
4. Bergelar seniman, oleh karena diposisikan sebagai garda depan dalam menyangga atau menopang kekuatan seni dan budaya Bali agar tetap *metaksu*. Perlu juga dipahami bahwa

pada hakikatnya seniman adalah bagian dari kebudayaan, yang dapat berfungsi mensejahterakan dan mendamaikan kehidupan manusia. Seseorang yang memiliki bakat dan ahli di dalam bidang seni disebut dengan seniman. Sebagai seorang seniman biasanya memiliki kemampuan berolah seni, baik sebagai pencipta maupun penyaji. Setiap seniman memiliki latar belakang yang menjadi stimulus dalam berolah seni berdasarkan pengalaman dan lingkungan termasuk melalui proses pendidikan tertentu atau merupakan genetik serta bakat dari lahir. Melalui olah seni secara total dengan dilandasi oleh daya kreativitas tinggi, seniman akan mampu menjadi corong zaman, bahkan ketika sampai kepada puncak eksistensinya akan menjadi selebritis, simbol zaman, memiliki popularitas, menjadi publik figur, dan menjadi anak zaman.

5. Bergelar sebagai kritikus, oleh karena memiliki keahlian dalam hal kritik mengkritik di bidang seni pertunjukan secara konstruktif. Kritik semacam ini mengacu kepada pendekatan nilai kultural yang di dalamnya terjadi proses saling memberi dan menerima (*sherring*), saling pengertian dengan kesadaran bahwa setiap orang memiliki kelebihan dan kekurangan sehingga dapat membangkitkan semangat seseorang ke arah yang positif. Hal ini sesuai dengan pendapatnya W.H. Audens yang dikutip oleh Sylvan Barnet dalam (Marianto, 2006:171) dijelaskan bahwa suatu kritik akan berguna apabila kritik itu mengarahkan perhatian kepada hal-hal yang layak dicermati. Suatu kritik hendaknya menciptakan suasana konsensus terarah, dan jangan bersifat menggurui. Berkenaan dengan ini, Paus dalam (Eagleton, 2003:16) memperlakukan kritik secara ringkas, yaitu

“manusia harus diajar seolah-olah anda tidak mengajar mereka. Hal-hal yang tidak diketahui diusulkan sebagai hal-hal yang dilupakan”.

D. Lontar Dharma Pawayangan

Secara etimologi lontar dharma pawayangan ¹⁷ terdiri dari tiga kata yang masing-masing memiliki arti dan definisi tersendiri, yaitu: lontar adalah manuskrip sebagai karya sastra yang bermutu tinggi. Dengan pengertian lain lontar ⁷⁰ suatu produk budaya Bali yang kaya makna dan memberikan citra keluhuran dan keunggulan jagat pemikir masyarakat bali yang melahirkannya. Bentuk-bentuk **lontar** sebagian besar merupakan tulisan tangan di atas daun palem (*ental*) dengan menggunakan huruf Bali dan bahasa Bali serta Kawi atau Jawa kuno dan bahasa sansekerta. Dharma adalah kebenaran dan kemuliaan yang secara teologis merupakan intisari dari ajaran wedha yaitu kekuatan sinar kebenaran yang sejati dan perbuatan yang mulia laksana sifat sang surya begitu terbit menyapka gelapnya dunia. Sedangkan pawayangan segala sesuatu yang berhubungan dengan pertunjukan wayang. Jadi lontar dharma pawayangan dapat diartikan adalah teks yang memuat tentang kebajikan dan kemuliaan sebagai tuntunan dan pedoman yang bertautan dengan pertunjukan wayang kulit di Bali.

Sebagai seorang dalang merupakan kewajiban untuk dijadikan pedoman di dalam menekuni seni pawayangan oleh karena lontar ini bersifat suci dan memiliki makna penting dalam segala hal yang berkaitan dengan seni pertunjukan wayang kulit. Hal ini sangat jelas tersirat dalam kalimat ⁴ awal dari lontar dharma pawayangan itu sendiri adalah sebagai

berikut. “*Nihan tutur purwa wacana ngaranya dharma pawayangan, wenang ingangge de Sang Amangku Dalang, ring wong tumaki-maki mangwayang*” . Adapun terjemahannya adalah “inilah tutur sebagai pembuka kata, bernama dharma pawayangan, yang patut dipakai oleh Sang Amangku Dalang. (dan mereka) yang bersiap-siap akan melaksanakan pertunjukan wayang. Hooykaas (1973:17; dalam Rota, 1992:26) telah menafsirkan tentang arti dharma pawayangan sebagai “*the formulas of the shadow play*” rumus-rumus atau aturan pertunjukan wayang kulit.

Lontar dharma pawayangan sebagian besar merupakan warisan leluhur dari generasi kegenerasi. Artinya setiap dalang yang merupakan warisan selalu memiliki lontar dharma pawayangan. Uniknya masing-masing lontar tersebut memiliki perbedaan-perbedaan dari aspek penggunaan kata-katanya. Namun secara esensial adalah sama. Seperti yang dikatakan oleh seniman dalang dari banjar Babakan, desa Sukawati, kabupaten Gianyar yaitu I Wayan Narta dan dipertegas lagi oleh anaknya I Ketut Sudiana bahwa, lontar miliknya sendiri sedikit berbeda dengan lontar adiknya yaitu I Ketut Madra (almarhum) seorang dalang yang sangat terkenal di tahun 1970-an. Oleh karena itu, dalam bab ini tidak dibahas keseluruhan lontar dharma pawayangan yang ada di Bali dan untuk menghindari terjadinya bias permasalahannya maka difokuskan uraiannya pada teks lontar dharman pawayangan yang telah disusun baru oleh Hooykaas (1973:16-68) yang secara garis besarnya digolongkan menjadi 10 bagian adalah sebagai berikut:

1. Bagian pendahuluan, yang memuat tentang tugas, kewajiban dan tanggung jawab amangku dalang dalam swadharmanya sebagai dalang diantaranya: wajib mempelajari⁴ memahami dan melaksanakan seluruh isi lontarnya. Sang dalang dapat bertindak sebagai bhumi, bhuta, dan dewa (*"mawak gumi, ⁴awak bhuta, dan mawak Dewa"*). Maklum dengan adanya dalang Catur-Loka Pala, dan adanya empat macam dalang, yaitu: Dalang Samirana, Dalang Anteban, Dalang Sampurna, dan Dalang Jaruman. Memahami tempat para tokoh wayang dalam badan manusia, seperti: wayang *pengiwa* (kiri) bertempat di hati, wayang kanan (*panengen*) di nyali, tokoh *pandasar* (*penasar*)⁴ Delem bertempat di penggantungan jantung, Twalen di penggantungan hati, Mredah di penggantungan ginjal, dan Sangut di nyali, dan seterusnya.
2. Bagian yang menyangkut perbuatan dan mantra-mantra yang dianggap penting bagi sang dalang, diantaranya: perbuatan dan mantra yang harus dilakukan sang dalang di pintu rumah sendiri dan telah sampai di pintu rumah orang yang *menanggap* (mengupah). Mantra pada waktu *"nebah keropak ping tiga"* (mengetuk gedog tiga kali). Mantra pada waktu ngambil wayang, akan memainkan kayonan, mulai⁴ *uduk ngwayang, "pengembak swara ning keropak, capala, mwang swara ning amuwus"* (meningkatkan volume swara gedog, cap⁴, dan dalang). Mantra saat membuat *"pangeger"* (manarik perhatian penonton), *"pangalap swara"* (swara besar dan panjang), *"pangraksa jiwa"* (pengamanan jiwa sang dalang), *"pangurip wayang"* (wayang terasa hidup), *"nyimpan wayang"* (menyimpan wayang), *"panyimpan pandasar"* (menyompan wayang panakawan), dan lain-lainnya.
3. Bagian mantra-mantra dalam fungsinya sebagai pangruwatan, (*"panyudamalar*⁴ atau *panyucian"*), diantaranya: *panyudamalan* bagi orang yang masih hidup, untuk orang mati yang masih ada mayatnya, untuk orang

- mati yang tidak wajar yang tidak ada mayatnya (*salah pati tan pawatang*), dan lainnya.
4. Mantra-mantra dalam rangka upacara orang meninggal, diantaranya: waktu sang dalang akan "*akakawain/amanjang*" (menembangkan kakawin), pada "*wadah*" (manara usungan mayat) pergi ke kuburan, mantra pada saat memercikan air suci (*tirta/toya*) pada mayat, "*ngeseng sawa*", (pembakar mayat), dan lainnya.
 5. Mantra-mantra pada hari lahir ("*weton*") wayang
 6. Mantra untuk membuat air suci ("*tirta/toya*") yang dipercika pada wayang-wayang.
 7. Kegiatan pada waktu memercikan air suci ("*ngetisin toya*") pada wayang-wayang dan juga untuk yang lainnya.
 8. Mantra-mantra yang *didaraskan* (diucapkan) pada waktu membuat wayang, mewarnai, dan pada waktu "*mlaspasin*" (menyucikan) wayang.
 9. Pantangan-pantangan pada amangku dalam terhadap makanan yang tidak boleh, sikap dan perilaku pada saat makan nasi dan minum air, mantra yang harus *didaraskan* untuk membasmi hal-hal yang membahayakan, dan lain-lain.
 10. Pahala yang diterima sang amangku dalang yang taat melaksanakan isi lontar dharma pawayangan. Antara lain boleh mengambil upah, boleh melaksanakan pertunjukan wayang "*panyudamalan*" ia dapat dikategorikan sebagai "dalang utama", ia akan mendapat keselamatan lahir bathin, dan lainnya.



Gambar 9.1.

Pementasan wayang Sapuleger yang difungsikan sebagai pengelukan/pengeruatan pada orang yang lahir bersamaan dengan lahirnya Sang Hayng Kala yaitu dalam wuku wayang.

(Foto: Kadek Puriartha 2019).

E. Teks dan Konteks Wayang Sapuleger

Menurut I Wayan Narta yang merupakan salah satu dalang senior dari banjar Babakan, desa Sukawati, kabupaten Gianyar disebutkan wayang Sapulenger difungsikan sebagai pengruwatan. Disebut sebagai wayang *penyudamalan* oleh karena memiliki makna penting kepada setiap orang yang lahir dalam *wuku wayang* yang berdasarkan perhitungan kalender tradisional Bali yaitu untuk mengruwat dan membersihkan agar tidak dimangsa oleh Sang Hyang Kala . Keyakinan ini masih kuat di Bali karena bersumber dari teks suci yang disebut purana yang merupakan bagian dari kitab suci wheda. Seni pertunjukan ini tergolong dalam *wayang wali* yaitu sebagai sarana dalam upacara adat dan keagamaan khususnya berfungsi untuk upacara manusia yadnya. Pementasannya dilakukan tidak sembarang tempat dan waktu, akan tetapi sangat tergantung dari hari lahir (*woton*) dari seseorang yang akan diruwat. Adapun isi teks dari pertunjukan wayang sapuleger adalah sebagai berikut.

Tersebutlah Dewa Siwa sedang bersenang-senang di atas samudra bersama istrinya Dewi Uma dengan ber wahana seekor karbau berwarna putih bersih (*lembu*). Beliau bersama istrinya bercengkrama dalam keindahan tanpa disadari teramparlah kain Dewi Uma karena ditiup angin sampai terlihat kedua pahanya. Hal itu membuat nafsu birahi Dewa Siwa menjadi memuncak karena Dewi Uma bercahaya seperti manara emas di tengah lautan darah yang kecantikannya

mengumandang ke segenap penjuru dunia, sehingga ingin melakukan bersetubuhan. Namun Dewi Uma menolaknya karena dianggap kurang baik dan menyalahi kode etik para Dewa. Dewa Siwa tidak mampu mengendalikan nafsu birahinya lalu keluarlah spermanya dan jatuh di tengah samudra.

Lama kelamaan sperma Dewa Siwa membesar membentuk bola api yang makin lama makin membesar sehingga membuat dunia menjadi panas termasuk di sorga. Para Dewa di sorga menghadapi dunia termasuk sorga yang begitu panas membara menjadi panik yang semuanya kuatir akan terjadi bencana yang maha dahsyat apabila tidak ditangani secara cepat dan serius. Sidangpun segera diadakan di sorga oleh para Dewata dan memutuskan untuk turun ke samudra bertempur menghadapi bola api tersebut. Para dewata turun ke dunia dalam suasana siap bertempur dengan membawa senjata masing-masing dan mendekati samudra sebagai sumber panas tersebut. Bola api itu membesar dan terus membesar sampai mengguncang dunia dan mengamuk menghadapi kekuatan para Dewa, yang kemudian mengeluarkan suara mengglegar berubah wujud menjadi raksasa besar yaitu Kala. Seluruh Dewata melihat peristiwa itu menjadi ketakutan dan semuanya lari menyelamatkan diri masing-masing dan kembali ke sorga.

Kemurkaan Kala tidak bisa dibendung bagaikan harimau mengejar mangsanya terus lari mengejar para Dewa sampai ke sorga. Di Sorga tidak ada satupun dewa yang

mampu menandingi kekuatan dan kesaktian Sang Kala yang pada akhirnya ketemu dengan Dewa Siwa, dan saat itu pula diakui sebagai anaknya. Sebagai anak Dewata tidak pantas memiliki taring yang begitu besar dan tajam, lalu Dewa Siwa memotongnya, dan sekaligus ditetapkan hari lahirnya yaitu pada wuku Tumpek Wayang. Siapa yang menyamai hari lahirnya dibolehkan untuk menjadi santapannya. Sabda Dewa Siwa barang siapa yang lahir tepat pada hari *tumpek wayang* dianggap hari *salah mase* akan dimakan oleh Sang Kala.

Tidak berselang lama Istri Dewa Siwa melahirkan seorang anak tepat pada *wuku tumpek wayang* yang diberinya nama Rare Kumara. Hal itu dituntut oleh Sang Kala sesuai dengan sabda Dewa Siwa bahwa, ternyata adiknya lahir dalam wuku yang sama berarti bisa dijadikan santapannya sekalipun sebagai adiknya sendiri. Untuk itu Dewa Siwa tidak memperbolehkan oleh karena memakan adik sendiri adalah menyalahi kodrat manusia apalagi sebagai anak dewata. Mendengar perkataan Dewa Siwa Sang Kala menjadi marah dan mengutuk adiknya supaya tidak bisa hidup menjadi besar seperti para manusia normal. Atau supaya tetap kecil dan akan terus dikejar dan dimangsanya. Dewa Siwa menghadapi situasi dan kondisi seperti itu dan untuk menyelamatkan anaknya, Rare Kumara dititipkan kepada sorang raja yang bernama Maya Sura yang memerintah di kerajaan Kerta Negara. Sang Raja telah siap menjaga dan mengamankan Rare Kumara dari kejaran Sang Kala.

Pertempuranpun tidak bisa dielakan antara Raja Maya Sura bersama pasukannya melawan Sang Kala. Dalam pertempuran yang sengit dan seru Raja Maya Sura dapat dikalahkan dan dibunuh oleh Sang Kala. Rare Kumara melarikan diri tanpa arah dan terus dikejar dengan bringas oleh Sang kala. Pada saat itu Rare Kumara bersembunyi di lobang Bambu milik salah satu warga namun dapat diketahui oleh Sang kala. Rare Kumara melarikan diri lagi dan bersembunyi di "*cangkep paon*" (lobang dapur tempat memasak), dan juga diketahui oleh Sang Kala dan Rare Kumara dapat meloloskan diri dan terus lari dengan kencangnya namun pengejaran terus dilakukan oleh Sang Kala yang akhirnya Rare Kumara bersembunyi di lobang bambu gambelan (gender wayang) yang suatu kebetulan terdapat pertunjukan wayang kulit. Sang Kala dengan secepat kilat sampai juga di tempat pertunjukan wayang dengan menahan lapar. Oleh karena tidak tahan dengan laparnya ketika itu Sang Kala memakan *babi guling* yang terdapat dalam sesaji Sang Dalang.

Sang Dalang melihat gulingnya dimakan oleh Sang Kala lalu menuntut agar digantinya untuk melengkapi sesaji yang dipersembahkan kepada Sang Hyang Ringgit. Dalam pada itu Sang Kala tidak bisa menggantikannya akan tetapi beliau memberikan kompensasi dan bersabda bahwa, setiap orang yang lahir pada wuku wayang diperbolehkan Sang Dalang untuk mengruwatnya dengan menggunakan tirta wayang. Akhirnya Sang Kala sudah hilang laparnya dan Rare Kumara selamat dari maut yaitu tidak jadi dimakan oleh Sang Kala.

Hal ini sampai sekarang diwarisi dan diyakini sebagai salah satu upacara penyudamalan atau pengruwatan kepada orang yang lahir pada wuku tumpek wayang dalam fungsinya untuk memohon berkah dan keselamatan lahir dan bathin dalam hidup dan kehidupan manusia serta alam semesta.

BAB X

Simpulan

Buku yang berjudul “Teks dan Konteks Di Balik Seni Pertunjukan Bali” mengambil ruang lingkup topik pembahasannya dibatasi hanya pada teks dan konteks yang tergolong dalam purana dan berkaitan dengan seni pertunjukan Bali. Berbicara mengenai teks-teks kuno yang merupakan karya sastra para leluhur yang tersirat nilai-nilai luhur sebagai bagian dari kebudayaan yang bertautan dengan kemanusiaan adalah sesuatu yang sangat luas dan kompleks. Di samping jenisnya sangat banyak juga memiliki konteks yang sangat beragam pula termasuk purana. Maka dari itu sebagai aksentuasi dalam uraiannya dapat disimpulkan hal-hal sebagai berikut.

Purana berasal dari bahasa sangkerta yang berarti cerita zaman dulu adalah bagian dari kesusastaan Hindu yang memuat tentang mitologi, legenda, dan kisah-kisah zaman dulu. Kata *purana* berarti sejarah kuno atau cerita kuno. Dalam teologi Hindu terdapat 18 kitab *purana* yang terkenal dengan sebutan “*Mahapurana*”, Secara historis kitab-kitab *purana* belum ada data yang dapat memberikan informasi yang akurat tentang kapan dan dimana ditulisnya. Namun

sementara ini *purana* diperkirakan dimulai ada pada tahun 500 SM dalam kesusastraan Hindu merupakan sumber dari ilmu pengetahuan yang dalam strukturnya terdiri atas: *Sruti* dan *Smerti*. *Sruti* dapat dibagi lagi menjadi empat kategori, yaitu: 1. *Regveda*, 2. *Yayurveda*, 3. *Samaveda*, dan 4. *Atharwaveda*. Sedangkan *Smerti* terdiri atas: 1. *Dharmasastra*, 2. *Hitihasa* (epos), 3. *Purana*, 4. *Darshana*. 5. Agama /Tantra. 6. *Wadangga/ Upaveda*

Secara kontekstual teks-teks *purana* yang memiliki kaitan dengan seni pertunjukan di Bali masih bersifat esoterik atau yang hanya bisa dilihat dan dibaca oleh orang-orang tertentu dan hari-hari tertentu pula yang mana hal itu disebut dengan *aywa wera*. Paradikma kuno yang dirasakan membebani kehidupan seniman yang tidak relevan lagi aplikasinya di era masa kini sangat diperlukan adanya pemikiran baru dalam mengadaptasikan dan memodifikasi sesuai dengan zaman kekinian dengan tanpa menghilangkan spirit atau roh budaya lokal Bali yang adiluhung. Istilah *aywe wera* yang begitu disakralkan perlu ditinjau kembali di dalam mewujudkan keterbukaan dan *welcome* terhadap pemahaman sistem adat, seni, budaya, dan agama bagi masyarakat Bali sendiri.

Istilah-istilah yang bersifat “stigma” di Bali seperti “*Dengaden awak bisa depang aneke ngadanin*” “*anak mule keto*” “*aywa wera*” dan lainnya perlu direnungkan kembali dan dirubah ke dalam paradikma baru untuk membangun atmosfer dan spirit baru di dalam menghadapi persaingan

global yang begitu ketat dan kuat. Luluh dan larut di dalam istilah-istilah tersebut akan tidak mungkin bisa dipungkhiri terbawa ke jalan kehidupan yang menyesatkan dan ketinggalan zaman. Artinya sudah merupakan panggilan zaman untuk mentranmisi teks-teks yang bersifat esoterik atau yang hanya bisa dilihat dan dibaca oleh orang-orang tertentu (sakral) menjadi eksoterik lebih terbuka menjadi suatu ilmu yang bisa diketahui oleh orang banyak

Tutur-tutur tersebut merupakan hasil kesusastraan para leluhur yang melukiskan keindahan baik lahiriah maupun batiniah. Sastra dalam bahasa sansekerta yang berarti ilmu pengetahuan dengan keindahan, kehalusan, beralun, berirama, dan sanggup menggetarkan jiwa manusia, menggemakan rasa keindahan dan kepuasan dalam hati serta sanggup membelai perasaan suka dan duka, marah atau rindu, dan cinta kasih. Tutur-tutur tersebut diwarisi sampai sekarang dalam bentuk seni sastra yang indah dan menarik yang tersimpan rapi dan apik di dalam teks-teks kuno yang disebut dengan *Purana* dan *Itihasa*.

Mengungkap bentuk-bentuk teks kuno yang bertutur yang tergolong dalam purana yang secara kontekstual berkaitan erat dengan eksistensi seni pertunjukan Bali sebagai sumber ilmu pengetahuan seni dan budaya Bali yang adiluhung. Begitu pula secara teologi Hindu mengungkap nilai-nilai kemuliaan dan keagungan karya-karya tutur leluhur yang termuat dalam teks-teks kuno di Bali diyakini secara kontekstual memiliki fungsi dan makna penting

terhadap kemanusiaan. Sebagai sebuah ilmu yang ditransformasi melalui tutur-tutur dalam nilai-nilai yang terukur dan luhur, teks-teks tersebut dapat mencari ruang produksi alternatif ilmu sosial lokal Bali secara akademik, ilmiah, spiritual dan intelektual dikaji dengan tujuan untuk mendudukannya ke dalam “ilmu formal”. Tidak kalah pentingnya dalam buku ini mengulas berbagai aspek di dalam mengaktualisasi, mensosialisasi, mengedukasi dan memposisikannya nilai-nilai yang tersirat begitu indah dan filosofis di dalam teks-teks kuno tersebut kepada anak-anak muda yang sedang mempelajari dan menekuni seni pertunjukan. Sementara ini anggapan penulis bahwa sebagian besar anak-anak telah pintar dan ahli di dalam penari secara fisik , teknik, dan artistik, namun belum mengetahui dan paham secara filosofis yang berkaitan dengan fungsi dan makna serta sumber dari tari yang dibawakan.

Konteksnya dengan kehidupan sosiokultural masyarakat terutama para seniman muda yang sedang mengalami proses mendewasakan jasmani dan rohaninya, mematangkan daya cipta, karsa dan rasanya di dalam menekuni seni pertunjukan dan penciptaannya. Melalui pemahaman terhadap teks dan konteks dari karya-karya tutur leluhur, yang tergolong di dalam naskah-naskah kuno yang disebut dengan *purana* ini, yangmana di dalamnya mengandung permata-permata keindahan yang luar biasa dengan memancarkan inspirasi dan ide-ide cemerlang sebagai sumber penciptaan. Hal itu diyakini dapat membangkitkan motivasi dan meningkatkan prestasi para

seniman muda untuk mencapai puncak-puncak ilmu pengetahuan dan pengalamannya sebagai pelaku, komposer, koreografer, artistik direktor dan lain-lain yang berkaitan dengan seni pertunjukan.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdullah, Irwan. 2010. *Konstruksi dan Reproduksi Kebudayaan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Althusser, Louis. 2008. *Tentang Ideologi: Marxisme Strukturalis, Psikoanalisis, Cultural Studies*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Ardika dkk. 2013. *Sejarah Bali dari Prasejarah Hingga Modern*. Denpasar: Udayana University Press.
- Ardika, I Wayan. 2015. *Warisan Budaya Perspektif Masa Kini*. Denpasar: Udayana University Press.
- Ardhana dkk. 2015. *Calonarang Dalam Kebudayaan Bali*. Denpasar: Pustaka Larasan.
- Artadi, I Ketut. 2004. *Nilai Makna dan Martabat Kebudayaan*. Denpasar: Sinay.
- Artadi, I Ketut. 2011. *Kebudayaan Spiritualitas Nilai Makna dan Martabat Kebudayaan Dimensi Tubuh, Akal, Roh dan Jiwa*. Denpasar: Pustaka Bali Post.
- Artika, I Wayan. 2008. *Kembali Ke Bali*. Denpasar: Arti Foundation.
- Atmaja, Nengah Bawa. 2010. *Ajeg Bali Gerakan, Identitas Kultural, dan Globalisasi*. Yogyakarta : LkiS.
- Atmaja, Jiwa. 2018. *Inteligensia Manusia Bali*. Denpasar: Udayana University Press.

- 64 Bandem, I Made and Frederik deBoer. 1981. *Kaja and Kelod: Balinese Dance in Transion*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- 33 Bandem, I Made. 2013. *Gamelan Bali Di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: Badan Penerbit STIKOM BALI.
- 114 Bandem, I Made, 1986. *Prakempa Sebuah Gamelan Bali*, Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia
- Budastra, I Gusti Putu. 1977. *Empat Lembar Prasasti Bali Kuno*. Denpasar: Dinas Kebudayaan Dokumentasi Propinsi Bali
- Bhudiartini, Pan Putu. 2000. *Pengertia Barong dan Rangda*. Denpasar: Dharma Murti Peruruan Kanda Pat
- Cerita, I Nyoman. 1996. *Awamana Sebuah Model garapan Kreasibaru Dalam Naungan Tradisi*. Denpasar: Sekolah Tinggi Seni Indonesia.
- 68 Cerita, I Nyoman. 2006. *Barong Landung: Kesenian Adiluhung Dalam Perspektif Magis Religius Di Desa Singpadu*. Denpasar: Institut Seni Indonesia.
- Cerita, I Nyoman. 2020. *Marginalisasi Tari Kontemporer Dalam Pesta Kesenian Bali*. Denpasar: Bali Wisdom.
- 29 Covarrubias, Miguel. 1973. *Island of Bali*. Kuala Lumpur: Oxford University.
- 42 Damajanti, Irma. 2006. *Psikologi Seni Sebuah Pengantar*. Bandung: Kiblat Buku Utama.
- Desa Pakraman Ketewel, Kec. Sukawati, Kab. Gianyar. 2006. *Selayang Pandang Pura Payogan Agung Giri Jagat Natha Prahyangan Hyang Murtining Jagat dan Hyang Giri Jagat Natha*.
- 69

- 126
Dinas Kebudayaan Provinsi Bali. 2004. *Sepermpat Abad Pesta Kesenian Bali*. Denpasar: Dinas Kebudayaan Provinsi Bali.
- Dinas Kebudayaan Provinsi Bali. 2010. Laporan Pelaksanaan Focus Group Discussion Pesta Kesenian Bali XXXII Tahun 2010 dalam Rangka Penentuan Tema Pesta Kesenian Bali (PKB) XXXIII-XXXVII (Tahun 2011-2015). Denpasar: Panitia Pelaksana Focus Group Discussion PKB Tahun 2010.
- 42
Donder, I Ketut. 2005. *Esensi Bunyi Gamelan Dalam Prosesi Ritual Hindu Perspektif Filosofis-Teologis, Psikologis, Sosiologis, dan Sains*. Surabaya: Paramita
- 21
Djelantik, Anak Agung Made. 2009. *Pengantar Dasar Ilmu Estetika Jilid II*. Denpasar: Sekolah Tinggi Seni Indonesia
- 73
Felicia Hughes-Freeland Terjemahan Nin Bakdi Soemanto. 2009. *Komunitas Yang Mewujud: Tradisi Tari dan Perubahan Di Jawa*. Jogyakarta: Gajah Mada Universitas Press.
- 140
Geertz, Clifford. 1992. *Tafsir Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius.
- 11
George Ritzer & Barry Smart. 2012. *Handbook Teori Sosial*. Bandung: Nusa Media.
- 18
Geriya, I Wayan. 2008. *Transformasi Kebudayaan Bali Memasuki Abad XXI*. Surabaya: Paramita
- 100
Goris, P. 1935, telah diterjemahkan oleh Sunaryono Basuki Ks. 2012. *Sifat Religius Masyarakat Pedesaan Di Bali*. Denpasar: Udayana University Press dan Pusat Kajian Bali UNUD.
- Goris, R. 1937. *Aanteekeningen Bij of Balis*. Tempelwezen verslag van het Bali Congres 18-23 October 1939, Java Institute.
- Goris, R. 1956 *Bali Atlas Kebudayaan*. Jakarta: Pemerintah Republik Indonesia.

20

Harymawan, RMA. 1993. *Dramaturgi*, Bandung: Rosda

Iswantara, Nur. 2016. *Drama: Teori dan Praktik Seni Peran*. Yogyakarta: Medi Kreatifa.

55

Iwan Saidi, Acep. 2008. *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Isacbook.

21

Jaeni. 2012. *Kominukasi Estetik Menggagas Kajian Seni Dari Peristiwa Komunikasi Pertunjukan*. Bogor: IBP Press.

Juwariah, Anik. 2015. ⁶⁷ *Konstruksi Identitas, Individu, Kelompok, dan Budaya Dalam Ragam Wacana Bahasa, Sastra, dan Budaya Kumpulan Tulisan Dalam Rangka Purnabakti Prof. Dr. Nyoman Kuta Ratna, SU*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

99

Kantor Dokumentasi Budaya Bali. 1997. *Alih Aksara Lontar Babad Calonarang*. Denpasar: Kantor Dokumentasi Budaya Bali Propinsi Tingkat I Bali.

35

Kardji, I Wayan. 1999. *Ilmu Hitam dari Bali*. Denpasar: CV. Bali Media.

1

Kardji, I Wayan. 2010. *Serba-Serbi Tari Baris Antara Fungsi Sakral dan Profan*. Denpasar: Bali Media Adhikarsa.

Kuntjaraningrat, 1974. *Manusia dan Kebudayaan Di Indonesia*. Jakarta: Djambatan.

58

Lijan Poltak Sinambela, dkk. 2014. *Reformasi Pelayanan Publik Teori, Kebijakan, dan Implementasi*. Jakarta: Bumi Aksara.

Marsa, I Wayan. 2014. *Pementasan Calonarang Sebagai Media Pembelajaran Pendidikan Agama Hindu di Desa Pakraman Padangbai (Tesis tidak diterbitkan)* Denpasar: IHDN Denpasar.

- 54
Pemerintah Provinsi Bali. 2006. Peraturan Daerah Provinsi Bali Nomor 4 Tahun 2006 Tentang Pesta Kesenian Bali. Denpasar: Pemerintah Provinsi Bali.
- Picard, Michel. 2006. *Bali Pariwisata Budaya dan Budaya Pariwisata*. Kepustakaan Populer Gramedia bekerja sama dengan Forum Jakarta-Paris dan Ecole Francaised'Extrem-Orient.
- 17
Piliang, Yasraf Amir. 2004. *Dunia yang Dilipat: Tamasya Melampaui Batas-batas Kebudayaan*. Yogyakarta: Jalasutra.
- 68
Raka Putra, Cekorda. 2015. *Babad Dalem Warih Sire Dalem Kresna Kepakisan*. Denpasar: Pustaka Bali Post.
- Riana, I Ketut. 2009. *Negara Kretagama, Masa Keemasan Majapahit*. Jakarta: Media Kompas Nusantara.
- 1
Rota, Ketut. 1992. *Dharma Pawayangan Wayng Kulit Bali: Studi Eksploratif Tentang Identitas dan Fungsinya*. Denpasar: Sekolah Tinggi Indonesia.
- 105
Sachari, Agus. 1989. *Estetika Terapan Spirit-Spirit Yang Menikam Desain*. Bandung: Nova.
- 113
Santiko, Hariani. 1992. *Bhatari Durga*. Depok: Fakultas Sastra Universitas Indonesia
- Santoso, Suwito. 1975. *Calonarang si Janda Dari Girah*. Terjemahan dari Tulisan Asli Puerbatjaraka. Jakarta: Balai Pustaka.
- Santhosa, Putra Eka. 2019. *The Secrat Message of Dalem Sidhakarya Ancient Balinese Meditation Methode*. Denpasar: Japa Widya Duta.
- 33
Segara, S.Ag., Nyoman Yoga., 2000. *Barong dan Rangda*. Surabaya: Paramita.

- 45
Sedyawati, Edi. 2008. Keindonesiaan dalam Budaya Buku 2 Dialog Budaya: Nasional dan Etnik Peranan Industri Budaya dan Media Massa Warisan Budaya dan Pelestarian Dinamis. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
- 77
Sedyawati, Edi. 2012. Budaya Indonesia Kajian Arkeologi, Seni dan Sejarah. Jakarta: Rajawali Press.
- 98
Semadi Astra, I Gde. 1977. "Jaman Pemerintahan Maharaja Jayapangus di Bali (1178-1181)". Skripsi Sarjana Fakultas Sastra Universitas Udayana.
- 28
Soedarsono, R.M. 1972. Jawa dan Bali, Dua Pusat Perkembangan Dramatari Tradisional di Indonesia. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- 11
Spies, W. En R. Goris. 1937. "Overzicht van Bansen Tooneel in Bali" *Djawa*. Alf. 5. En 6.
- 66
Sumandiyo, Hadi. 2005. Sosiologi Tari Sebuah Telaah Kritis Yang Mengulas Tari Dari Zaman Ke Zaman: Primitif, Tradisional, Modern Hingga Kontemporer. Yogyakarta: Pustaka Publisher.
- 104
Suasthi Widjaya Bandem, N.L.N. 2012. *Dharma Pagambuhan*. Denpasar: BP Stikom Bali.
- Suamba, I Made. 2012. Prasasti Batuan Selayang Padang.
- 97
Sugiyono. 2013. Metode Penelitian Pendidikan Pendekatan Kuantitatif, Kualitatif, dan R & D. Bandung: Alfabeta.
- 175
Suharti, Theresia 2003. Masalah Dalam Seni Dalam Buku Ulang Tahun Ke-70 Prof. DR. R.M. Soedarsono Dalam 46 Kembang Setaman Persembahan Untuk Sang Mahaguru . Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: ITB.

Sunarto. 2016. *Estetika Musik*. Yogyakarta: Thafa Media

95
Sura, I Gede. 2005. *Siwatattwa*. Denpasar: Pemerintah Propinsi Bali.

Titib, I Made, 2000. *Teologi & Simbol dalam Agama Hindu*. Surabaya: Paramita.

34
Tilaar, H.A.R. 2007. *Mengindonesia Etnisitas dan Identitas Bangsa Indonesia*. Jakarta: Rinaka Cipta

Tim Penyusun. 2004. *Sejarah Keberadaan Lontar dan Kodefikasi Lontar di Bali*. Denpasar: PUSDOK.

Tista, I Gusti Ayu. 1976. *Topeng dan Pementasan Seni Klasik*. Denpasar: Pemerintah Tingkat I Bali.

9
Team Penyusun Naskah dan Pengadaan Buku Sejarah Bali Daerah Tingkat I Bali. 1980. *Sejarah Bali*. Pemda Provinsi Daerah Tingkat I Bali.

72
Wijaya, Nyoman. 2018. *Bening Embun Perjalanan A.A. Made Djelantik Putra Raja – Dokter – Budayawan*. Denpasar: Pustaka Larasan.

20
Wirawan, Komang Indra. 2019. *Calonarang Ajaran Tersembunyi Di Balik Tarian Mistis*. Denpasar: Bali Wisdom.

18
Yendra, I Wayan. 2010. *Kanda Empat Rare Mewujudkan Keluarga Bahagia Selamat Sekala-Niskala*. Surabaya: Paramita.

69
Yoga Segara, Nyoman. 2000. *Mengenal Barong dan Rangda*. Surabaya: Paramita.

Yudiantara, Putu. 2019. *Ilmu Tantra Bali memetakan Ajaran Spiritual Para leluhur*. Denpasar: Bali Wisdom

Zoetmulder. PJ. 1983. *Kalangwan*. Jakarta: UI Press.

Zoete, De Beryl dan Walter Spies. 1973. *Dance and Drama in Bali*. Kualalumpur: Oxford University.

Internet:

(www.tamblang.bolgspot.com)

(www.wordpress.com)

Wikipedia

Manuskrip:

Barong Swari Koleksi pribadi I Made Dharma Putra

Bharadah Carita Koleksi Perpustakaan Fakultas Sastra Unud.

Kanda Empat Bhuta, Alih Aksara Lontar oleh putu Gede Wirisa, (2000), Gedong Kertya Singaraja, No. III C 574/4. Asal Lantar: Gedong Kertya Singaraja (Salinan).

Kanda Empat Sari, Alih Aksara Lontar oleh I Made Pardika (1989) Gedong Kertya Singaraja, No. IIIC 2992. Asal Lontar: Geriya Mas Surasidi.

Pengiwa, Alih Aksara Lontar oleh Anak Agung Ngurah Putu, Pusat Dokumentasi Kebudayaan Bali No. IIIC 3211. Asal Lontar: Universiatas Sastra Udayana, No. 129. Kropak No. 9.

Penengen (pengleyakan), Alih Aksara Lontra oleh Ni Made Ekarini (2000) Gedung Kertya Singaraja No. IIIC 537, Asal Lontar: Klungkung.

Rwabineda Tanpa Sastra, Alih Aksara Lontar oleh Ni Made Ekarini (2007), Gedong Kertya Singaraja, No. IIIC 178/5. Lontar Milik: Gedong Kertya Singaraja.

INDEKS

A

adat, 1, 3, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 42, 64,
67, 72, 75, 95, 98, 106, 117, 122,
141, 156, 157, 159, 173, 190,
192, 206, 283, 293, 303, 327,
328, 343, 345, 369, 377, 405,
411
agem, 86, 87, 88, 89, 108, 149, 150,
151, 152, 155, 181, 356, 357,
358, 359, 361
agending, 18, 21
Airlangga, 187, 188, 189, 191, 193,
194, 196, 203, 205, 215, 217,
218, 219, 220, 221, 223, 226,
227, 229, 231, 233, 237, 239,
240, 241, 242, 244, 388
ajiugig, 4, 103, 188
amukul, 19, 323, 371
Anak Wungsu, 17, 18, 55, 322, 370,
386
angkeb pala, 151, 155
angklung, 78, 107, 109, 377, 378
ansel, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 149,
151, 153, 154, 155, 353, 355,
357, 358, 359, 361
anugrah, 52, 53, 95, 123, 189, 200,
218, 240, 262, 266, 267, 287,
328, 336, 392
apsara, 96
apsari, 96
aringgit, 19, 323, 371, 387, 389

arja, 3, 171, 175, 206, 326, 344
Arya, 53, 56, 270, 272, 274
atapukan, 22
awig-awig, 43, 106, 133
awiran, 71, 92, 93, 364, 365
aywa wera, 6, 10, 254, 411

B

Babad, 19, 22, 139, 142, 192, 323,
371, 387, 418, 419
Badong, 91, 184, 363
bajra, 51, 52, 73
balih-balihan, 46, 66
Balingkang, 48, 172
Banaspatiraja, 127, 128, 129, 130,
139, 144, 145, 149
banjar, 51, 76, 78, 102, 162, 169,
170, 172, 173, 174, 175, 176,
177, 178, 184, 252, 253, 285,
299, 401, 405
banjar Kebon, 162, 172, 174, 175,
176, 178, 184
banjar Sengguan, 177, 299
Bapang, 86, 88, 89
Baris, 45, 48, 53, 63, 64, 66, 67, 68,
70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
79, 80, 83, 84, 86, 88, 90, 91, 92,
418
baris gede, 46, 51, 52, 68, 73, 75,
97
baris tunggal, 46, 71, 73, 80, 82

baron, 112
 barong ketet, 125, 126, 140, 148,
 155, 217, 297, 355
 Barong Landung, 156, 157, 158,
 159, 160, 161, 162, 163, 164,
 165, 167, 168, 169, 170, 171,
 172, 173, 174, 175, 176, 177,
 179, 180, 181, 182, 183, 184,
 416
 Barong Swari, 26, 112, 113, 117,
 121, 133, 349, 350, 388, 422
 bebali, 283, 329, 336
bebanyolan, 23
 bebondresan, 23
 Bedahulu, 48, 53, 56
 Besakih, 48, 49, 51, 73, 76, 330,
 331, 332, 333, 334, 335, 336
 bisama, 43, 106, 133
 Blahbatuh, 53, 62, 105, 157
 bondres, 212, 222, 223, 230, 236,
 244, 298, 301, 302, 326, 343
 buduh, 22, 207, 301, 326, 345

C

Calonarang, 4, 27, 187, 188, 189,
 190, 191, 192, 193, 194, 195,
 196, 197, 199, 200, 201, 202,
 203, 205, 207, 208, 209, 212,
 213, 214, 215, 217, 218, 221,
 226, 229, 232, 233, 235, 237,
 239, 243, 415, 418, 419, 421
 Celuluk, 213, 216, 223, 230, 236,
 244
 cerita, 4, 23, 25, 30, 176, 196, 201,
 203, 205, 207, 209, 217, 252,
 262, 268, 269, 273, 274, 275,

276, 278, 279, 298, 299, 303,
 306, 313, 325, 326, 327, 328,
 338, 339, 341, 343, 344, 345,
 366, 386, 388, 393, 395, 410
 Cerkuak, 74
 condong, 206, 301, 326, 344

D

Dalang, 279, 318, 319, 320, 321,
 390, 392, 393, 394, 396, 397,
 401, 402, 408
 Dalem Sidakarya, 26, 328, 329
 Dang Hyang Nirartha, 330, 331, 334
desti, 4, 103, 164, 188, 193, 203,
 209
 Dewa Brahma, 76, 116, 118, 262,
 263
 Dewa Indra, 39, 40, 50, 51, 116
 Dewa Iswara, 116, 396
Dewa Wisnu, 112, 116, 118, 120
 Dewi, 29, 39, 49, 50, 51, 53, 58, 60,
 95, 99, 115, 116, 129, 130, 178,
 203, 209, 211, 215, 228, 242,
 264, 269, 291, 327, 349, 350,
 351, 405, 430
 Dewi Danu, 52
 Dewi Durga, 39, 116, 129, 131, 203,
 209, 211, 242, 291, 349, 350
 Dewi Uma, 115, 116, 129, 130, 405
dharma, 248, 249, 251, 252, 253,
 254, 255, 256, 262, 294, 395,
 400, 401, 403
dresta, 6, 7, 43, 106, 133

E

ending, 69, 89, 109, 155, 375

G

Gagelang, 272, 273, 277, 278, 279,
299, 300, 301, 302
Gajah Mada, 22, 36, 53, 56, 57, 58,
59, 60, 61, 62, 417, 420
Galuh, 206, 218, 219, 227, 234, 269
Galunggung Ptung, 20
Gambuh, 246, 253, 268, 273, 276,
280, 283, 285, 292, 297, 303
Gamelan, 20, 369, 372, 373, 374,
375, 377, 378, 379, 380, 416,
417
Gelang kana, 93, 365
Gelungan, 69, 90, 101, 106, 263,
362
Gendarwa, 36, 50
gering, 34, 35, 43, 44, 48, 77, 114,
116, 129, 130, 189, 194, 218,
222, 230, 236, 244, 260, 332
Geriya, 298, 417, 422
Gilak, 86, 89
Gineman, 354
Gong Kebyar, 379
Goris, 2, 19, 22, 23, 71, 72, 73, 74,
75, 248, 387, 388, 417, 420
gugon tuwon, 7, 10, 255
Gunung Kawi, 18, 55, 322, 370, 387

I

I Dewa Agung Made Anom Karna,
31, 32, 33, 34, 36
I Dewa Babi, 103
I Dewa Gede Rai Perit, 36, 43
I Goras, 38, 39
I Gusti Gede Mecaling, 103, 104
Indra Loka, 34, 39

Itihasa, 412

J

Japatuan, 38, 39, 40
Jauk Keras, 366, 367
Jauk Manis, 350, 352, 353, 358

K

kangsi, 195, 213, 221, 229, 235, 243
karma pala, 346
kawitan, 17, 68, 100, 108
kekebyaran, 80
kerauhan, 140, 143
keris, 61, 65, 72, 92, 168, 204, 279,
319, 364
Ketewel, 32, 33, 34, 35, 36, 43, 416
Ki Kebo Iwa, 53, 56
krama, 206, 253, 255, 394
kucit butuan, 140, 146
kumanak, 195, 213, 221, 229, 235,
243
kuno, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
16, 19, 20, 21, 25, 29, 64, 70, 71,
160, 193, 248, 322, 323, 370,
371, 372, 374, 387, 389, 390,
395, 400, 410, 411, 412, 413

L

Larung, 194, 195, 213, 214, 217,
218, 219, 220, 221, 227, 229,
235, 241, 243
lasem, 44
legenda, 9, 25, 30, 36, 38, 51, 62,
65, 105, 410

legong, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38,
40, 42, 43, 44, 430

lipyakara, 194, 196, 218, 226, 228,
232, 234

Lontar, 11, 112, 127, 130, 192, 251,
254, 256, 328, 372, 373, 374,
376, 400, 401, 418, 421, 422

lontar dharma pegambuhan, 294

lontar prekempa, 372, 373, 374

lontar Taru Peremana, 26

M

Madri, 203, 205, 220, 221, 240, 242

Majapahit, 35, 56, 57, 58, 60, 62,
334, 419

makedeng, 23

malpal, 109, 151, 154, 357, 359,
360

Mantra, 263, 266, 402, 403

Mantri Copet, 298, 299, 300, 301,
302

manuling, 19, 323, 371

mapang, 125, 126, 154, 155

Mayadenawa, 27, 48, 49, 51, 65

medwijati, 6, 329

Menmen, 22

mercapada, 40, 115

metaksu, 24, 106, 339, 372, 380,
397

mewinten, 35

mitologi, 9, 25, 114, 131, 373, 375,
410

Mpu Bharadah, 188, 189, 191, 196,
197, 226, 232, 233, 234, 235,
237, 329

mule keto, 10, 411

murwa daksina, 78, 109

N

ngayah, 98, 177, 331

ngelawang, 21, 167, 169, 173, 177

ngepyak, 152

ngigelin ikut, 147, 152

niskala, 17, 30, 42, 112, 145, 191,
200, 251, 297, 375, 392, 395

numpuk, 149, 150, 151, 152, 153,
154, 155, 357

nyimbar, 150, 152, 153, 155

nyugar, 149, 152, 153, 154, 155

O

Opak lantang, 87, 358

Oyod-oyod, 357, 358, 359, 361

P

Pabangkis, 22

Pajegan, 345

Pakaed, 109

Pakraman, 303, 416, 418

Pangecet, 109

panugrahan, 195, 222, 230, 236,
243

Pasupati, 33, 35, 49, 260, 266

pawisik, 33, 105, 123, 171, 333

Perbwayang, 23

piodalan, 34, 51, 52, 63, 67, 70, 71,
72, 75, 76, 77, 100, 106, 108,
111, 124, 145, 167, 169, 171

Pratima, 52

Pura Payogan Agung, 33, 34, 35,
416

purana, 4, 6, 8, 11, 12, 13, 14, 25,
26, 27, 32, 38, 47, 50, 133, 258,
373, 405, 410, 411, 412, 413
purohita, 330, 335, 343

R

Rangda, 22, 118, 129, 131, 132,
133, 163, 198, 208, 223, 231,
237, 244, 416, 419, 421
Rangga Lawe, 64
Rangkesari, 262, 275, 276, 278,
279, 281, 304, 305, 316, 318
Ratnamengali, 193, 194, 196, 205,
207, 217, 218, 219, 220, 221,
226, 227, 228, 234, 239, 240,
241, 242
Ratu Ayu, 124, 169, 170
Ratu Dari, 33, 34
Ratu Gede Lingsir, 141, 142, 144,
145
Ratu Lanang, 33, 34, 35
Rejang, 45, 95, 97, 99, 100, 102,
105, 107, 110, 111
Rejang Dewa, 97, 99, 100
Rejang Sutri, 102
Rwabhinada, 119, 296

S

Sabuk stagen, 102
Salunding Wsi, 20
Sang Hyang, 1, 7, 31, 32, 33, 34, 36,
38, 42, 43, 49, 54, 68, 101, 105,
106, 107, 112, 113, 114, 116,
121, 123, 129, 130, 139, 144,
145, 149, 157, 159, 168, 172,
196, 200, 208, 210, 226, 241,

257, 258, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 284, 299,
367, 388, 392, 395, 405, 408
Sang Hyang Dedari, 32, 33, 34, 36,
43
Sanggar, 303
satyam, 391
sesuhunan, 124, 133, 140, 142,
146, 160
sidhi, 28
Singapadu, 75, 139, 142, 145, 157,
162, 163, 164, 167, 168, 169,
170, 172, 173, 174, 175, 176,
179, 215, 252, 283, 284, 285,
286, 288, 289, 292, 293, 294,
295, 296, 297, 298, 299, 416,
429
Siwa Tattwa, 26, 129, 133, 208, 209
siwam, 296, 391
Siwasidhanta, 123, 128
srada bakti, 7
Sukawati, 31, 32, 36, 43, 102, 103,
139, 162, 253, 283, 401, 405,
416, 429
sumpang, 91, 363
sundaram, 296, 391

T

taksu, 44, 200, 263, 264, 392, 395
tamiang, 46, 50, 51, 52, 65, 66, 73
Tampaksiring, 18, 50, 51, 55, 70,
72, 73, 322, 370, 387
tanjek, 87, 88, 89, 149, 150, 152,
154, 357, 358, 359, 360, 361
tantra, 39
tapakan, 145, 209

Taskara Maguna, 203, 213, 223,
231, 237, 244
telek, 112, 114, 117, 217, 227, 233,
241
tembang, 24, 162, 171, 175, 176,
200, 219, 220, 221, 222, 223,
227, 228, 230, 231, 234, 235,
236, 237, 241, 242, 244, 247,
253, 273, 324, 338, 342
tenget, 140, 144, 146, 188, 251,
252
Teruna Batu, 63
Tjokorda Api, 139, 142, 143, 144,
145, 146
tombak, 46, 50, 51, 52, 65, 66, 72,
73, 74, 75, 78
topeng, 3, 18, 19, 21, 22, 23, 32, 33,
34, 35, 36, 72, 73, 112, 116, 118,
144, 152, 171, 190, 203, 209,
291, 322, 323, 324, 325, 326,
328, 338, 339, 340, 341, 343,
344, 345, 346, 348, 349, 350,
354, 362, 368, 370, 371
Topeng Keras, 340, 341
Topeng Panca, 339
Topeng Prembon, 344
Tri Semaya, 114

W

wali, 34, 35, 43, 46, 67, 102, 105,
106, 111, 157, 326, 328, 336,
345, 348, 405
Walter Spies, 2, 77, 172, 248, 422
Walunateng Dirah, 188, 189, 191,
202, 204, 205, 212, 213, 215,
217, 218, 219, 220, 221, 223,
224, 226, 227, 228, 229, 230,
231, 232, 233, 234, 235, 236,
237, 238, 239, 240, 241, 242,
243, 244, 245
Waturenggong, 189, 190, 191, 247,
329, 330, 331, 332, 333, 334,
335, 337, 348
Wayang, 23, 386, 405, 407
wayang dog, 23
wayang lemah, 23
wayang sapuleger, 405
Weda, 127
Wijil, 219, 220, 221, 223, 228, 231,
234, 235, 237, 242, 244
wiletan, 171, 181, 183
Wraspati Tattwa, 26

Y

yadnya, 20, 52, 106, 179, 260, 328,
405

TENTANG PENULIS

Dr. I Nyoman Cerita, SST.,MFA lahir ²⁰ di Banjar Sengguan, Desa Singapadu, Kecamatan Sukawati, Kabupaten Gianyar, Propinsi Bali pada tanggal 31 Desember 1961. Sejak umur 7 tahun telah menekuni gamelan dan tari yang belajar dari banyak guru baik megambel maupun menari diantaranya dengan I Made Kenyir, I Ketut Sukadi, dan Cokorda Istri Nandi. Jenjang pendidikan formal yang telah dilakukan adalah SD dan SMP di Desa Singapadu, SMKI (Sekolah Menengah Karawitan Indonesia) di Denpasar mengambil Jurusan Tari yang tamat pada tahun 1981, dilanjutkan dengan sekolah di ASTI (Akademi Seni Tari Indonesia) Jurusan Tari dari tahun 1981 selesai 1985 mendapatkan gelar BA. Dengan meningkatnya status ASTI menjadi STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia) melanjutkan lagi di STSI dengan memperoleh gelar sarjana S1, yaitu: SST. ¹³⁹ Untuk gelar MFA (Master Fine Art) diraihinya di UCLA Los Angeles California Amerika Serikat pada tahun 2005 dalam bidang World Art and Culture. Sedangkan gelar Doktor (S3) diraihinya di Universitas Udayana Denpasar (UNUD) dalam bidang Kajian Budaya.

Berkiprah dalam seni pertunjukan telah dilakoninya dari umur 10 tahun sebagai penari, dari umur 13 tahun sudah menjadi guru tari, dan sebagai koreografer, komposer, dan pengamat mulai dari umur 16 tahun sampai sekarang baik

dalam lembaga-lembaga formal maupun di masyarakat. Bertugas sebagai tenaga mengajar di Program Tari Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar dari tahun 1990 sampai sekarang, sebagai ketua I dalam Listibiya Kabupaten, Gianyar, sebagai konsultan dalam sanggar Tedung Agung Ubud dari 2005 sampai sekarang, ketua sanggar Tari Sekar Alit dari tahun 1978 sampai sekarang. Pengabdian masyarakat telah dilakukan ke berbagai daerah tingkat lokal, nasional dan internasional. Sering melakukan kunjungan ke luar negeri dalam rangka memperkenalkan seni dan budaya Bali seperti: mengajar, workshop, seminar, kolaborasi, pementasan dan lain-lain. Sebagai koreografer telah melahirkan puluhan karya-karya tari yang beberapa menjadi karya monumental seperti: tari *Satya Bhrasta*, *Garuda Wisnu*, *Kelinci*, *Lambang Ubud*, *Legong trance*, *legong Sembada*, *pucuk bang* maskot Kabupaten Gianyar, *Dewi Saraswati* maskot IKIP Saraswati Tabanan, *mawa bang* maskot kabupaten Bangli, *tunjung petak* maskot SMA6 Denpasar dan lain-lain. Dalam bidang akademis telah menulis beberapa artikel, penelitian, dan buku yang berjudul *Marginalisasi Tari Kontemporer Dalam Pesta Kesenian Bali* adalah buku yang pertama dipublikasikan dan yang kedua berjudul *Teks dan Konteks Di Balik Seni Pertunjukan Bali*.

Teks Dan Konteks Dalam Seni Pertunjukan Bali

ORIGINALITY REPORT

8%

SIMILARITY INDEX

8%

INTERNET SOURCES

1%

PUBLICATIONS

1%

STUDENT PAPERS

PRIMARY SOURCES

1

blog.isi-dps.ac.id

Internet Source

1%

2

balisujati.blogspot.com

Internet Source

<1%

3

nyomanalit99.blogspot.com

Internet Source

<1%

4

richhsudiana.blogspot.com

Internet Source

<1%

5

www.balipost.com

Internet Source

<1%

6

Submitted to Institut Seni Indonesia Denpasar

Student Paper

<1%

7

sekaniskala32.blogspot.com

Internet Source

<1%

8

vdocuments.site

Internet Source

<1%

9

www.scribd.com

Internet Source

<1%

10

www.baliaga.com

Internet Source

<1%

11	id.123dok.com Internet Source	<1 %
12	arjana-stahn.blogspot.com Internet Source	<1 %
13	nusntarajenaka.blogspot.com Internet Source	<1 %
14	balebengong.id Internet Source	<1 %
15	tede2.pucsp.br Internet Source	<1 %
16	id.wikipedia.org Internet Source	<1 %
17	es.scribd.com Internet Source	<1 %
18	press.unhi.ac.id Internet Source	<1 %
19	sangpujanggakecil.blogspot.com Internet Source	<1 %
20	digilib.isi.ac.id Internet Source	<1 %
21	repo.ikipgribali.ac.id Internet Source	<1 %
22	gamelansekarpandan.blogspot.com Internet Source	<1 %

23	blogkulo.com Internet Source	<1 %
24	leonardobenby.wordpress.com Internet Source	<1 %
25	gunungrata.wordpress.com Internet Source	<1 %
26	api.uinjkt.ac.id Internet Source	<1 %
27	kendyferdian.wordpress.com Internet Source	<1 %
28	lib.unnes.ac.id Internet Source	<1 %
29	repository.isi-ska.ac.id Internet Source	<1 %
30	idoc.pub Internet Source	<1 %
31	pt.scribd.com Internet Source	<1 %
32	anzdoc.com Internet Source	<1 %
33	jurnal.isi-dps.ac.id Internet Source	<1 %
34	ejournal.ihdn.ac.id Internet Source	<1 %

download.isi-dps.ac.id

35

Internet Source

<1 %

36

pahc1s2oi.wordpress.com

Internet Source

<1 %

37

docobook.com

Internet Source

<1 %

38

id.scribd.com

Internet Source

<1 %

39

repository.kemdikbud.go.id

Internet Source

<1 %

40

repository.unj.ac.id

Internet Source

<1 %

41

www.delpher.nl

Internet Source

<1 %

42

journal.isi.ac.id

Internet Source

<1 %

43

mbem2ew.blogspot.com

Internet Source

<1 %

44

konsultasiskripsi.com

Internet Source

<1 %

45

Submitted to Universitas Diponegoro

Student Paper

<1 %

46

jurnalmahasiswa.unesa.ac.id

Internet Source

<1 %

47

mascerdas.blogspot.com

Internet Source

<1 %

48

brainly.co.id

Internet Source

<1 %

49

www.coursehero.com

Internet Source

<1 %

50

fkip-unswagati.ac.id

Internet Source

<1 %

51

www.slideshare.net

Internet Source

<1 %

52

bahasabaliidn.blogspot.com

Internet Source

<1 %

53

balipesonaku.blogspot.com

Internet Source

<1 %

54

Submitted to iGroup

Student Paper

<1 %

55

eprints.uny.ac.id

Internet Source

<1 %

56

A.A Dwi Dirgantini, I Made Sudarsana.
"TRADISI PATANGKILAN BARONG DI PURA
PENATARAN AGUNG PURI AGUNG
SINGAPADU GIANYAR", WIDYANATYA,
2020

Publication

<1 %

57

kamasetra.wordpress.com

Internet Source

<1 %

58	media.neliti.com Internet Source	<1 %
59	media-dunia-sastra.blogspot.com Internet Source	<1 %
60	seminar.iplbi.or.id Internet Source	<1 %
61	sastraagama.blogspot.com Internet Source	<1 %
62	I Wayan Artana, Ni Putu Dita Wulandari, Claudia Wuri Prihandini. "PRAKTIK YOGA ASANA DALAM MENORMALKAN TEKANAN DARAH DI KELOMPOK LANSIA BALI MOVEMENT BANJAR BATANBUAH DAUH YEH CANI BADUNG", Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama dan Kebudayaan, 2020 Publication	<1 %
63	digilib.uin-suka.ac.id Internet Source	<1 %
64	makalah-kumpulan.blogspot.com Internet Source	<1 %
65	sman1kutorejo.wordpress.com Internet Source	<1 %
66	repository.uinjkt.ac.id Internet Source	<1 %
67	dosen.undiksha.ac.id Internet Source	<1 %

68	repo.isi-dps.ac.id Internet Source	<1 %
69	www.ejournal.ihdn.ac.id Internet Source	<1 %
70	vildapuspittaloka2407.blogspot.com Internet Source	<1 %
71	eprints.iain-surakarta.ac.id Internet Source	<1 %
72	journal.ugm.ac.id Internet Source	<1 %
73	lib.ui.ac.id Internet Source	<1 %
74	deidynez.blogspot.com Internet Source	<1 %
75	R.Ng. POERBATJARAKA. "DE CALON-ARANG", Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia, 1926 Publication	<1 %
76	febriwiko.blogspot.com Internet Source	<1 %
77	core.ac.uk Internet Source	<1 %
78	Ni Made Ruastiti. "Membongkar Makna Pertunjukan Tari Sang Hyang Dedari Di Puri Saren Agung Ubud, Bali Pada Era Global",	<1 %

79	fatih-io.biz Internet Source	<1 %
80	idabagusbajra.blogspot.com Internet Source	<1 %
81	visualheritageblog.blogspot.com Internet Source	<1 %
82	e-journal.unipma.ac.id Internet Source	<1 %
83	mlatifbasafi.blogspot.com Internet Source	<1 %
84	mfiqih.blogspot.com Internet Source	<1 %
85	manggalaupacara.blogspot.com Internet Source	<1 %
86	www.forum.or.id Internet Source	<1 %
87	ojs.stimihandayani.ac.id Internet Source	<1 %
88	fr.scribd.com Internet Source	<1 %
89	cemplonmaratuz.blogspot.com Internet Source	<1 %
90	baliberkarya.com Internet Source	<1 %

91	www.wunaculture.blog.com Internet Source	<1 %
92	repository.upi.edu Internet Source	<1 %
93	www.youtube.com Internet Source	<1 %
94	123dok.com Internet Source	<1 %
95	Wayan Ginawa, I.G.A Artatik. "RITUAL BAYUH AGUNG DI GRIYA KAWAN GANGGAWATI DESA KAWAN, KABUPATEN BANGLI", VIDYA WERTTA : Media Komunikasi Universitas Hindu Indonesia, 2019 Publication	<1 %
96	zombiedoc.com Internet Source	<1 %
97	scitepress.org Internet Source	<1 %
98	Submitted to Udayana University Student Paper	<1 %
99	niwayanmariaseh.blogspot.com Internet Source	<1 %
100	Ni Putu Eka Juliawati. "PERANAN TINGGALAN ARKEOLOGI DALAM KONSERVASI TRADISIONAL SUMBER AIR",	<1 %

101	Submitted to Sekolah Global Jaya Student Paper	<1 %
102	edoc.pub Internet Source	<1 %
103	fh.uii.ac.id Internet Source	<1 %
104	Ida Ayu Gede Prayitna Dewi, I Kadek Satria. "KONSEP TRI ANGGA DALAM BELAJAR TEKNIK TARI BALI", WIDYANATYA, 2020 Publication	<1 %
105	jurnal.isi-ska.ac.id Internet Source	<1 %
106	see-edge.xyz Internet Source	<1 %
107	baliculturegov.com Internet Source	<1 %
108	Submitted to University of Muhammadiyah Malang Student Paper	<1 %
109	esacomp14.blogspot.com Internet Source	<1 %
110	www.aspaba.com Internet Source	<1 %
111	ternakdanburung.blogspot.com	

<1 %

112

soalterbaru.com

Internet Source

<1 %

113

ceritarakyatnusantara.com

Internet Source

<1 %

114

lombokmusic.wordpress.com

Internet Source

<1 %

115

astridianti.blogspot.com

Internet Source

<1 %

116

delvmi.wordpress.com

Internet Source

<1 %

117

documents.mx

Internet Source

<1 %

118

sejarahsastrajawa.blogspot.com

Internet Source

<1 %

119

eprints.unm.ac.id

Internet Source

<1 %

120

A.A. Kade Sri Yudari. "PERAPEN SIMBOL PENGUATAN IDENTITAS WARGA PANDE DI BALI", Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama dan Kebudayaan, 2019

Publication

<1 %

121

bali.kemenag.go.id

Internet Source

<1 %

122	haryadi-black.blogspot.com Internet Source	<1 %
123	journal.iainlangsa.ac.id Internet Source	<1 %
124	Kholid Mawardi. "SENI SEBAGAI EKSPRESI PROFETIK", IBDA` : Jurnal Kajian Islam dan Budaya, 1970 Publication	<1 %
125	ilmupemerintahan.wordpress.com Internet Source	<1 %
126	www-prod.nla.gov.au Internet Source	<1 %
127	www.walet-swiftlet.com Internet Source	<1 %
128	potretbali.blogspot.com Internet Source	<1 %
129	kmh.orgs.telkomuniversity.ac.id Internet Source	<1 %
130	yarhtoha.blogspot.com Internet Source	<1 %
131	eprints.usm.my Internet Source	<1 %
132	I Wayan Adi Gunarta, Ida Ayu Wayan Arya Satyani. "Tari Rejang Pala Dalam Upacara Usaba Desa Di Desa Nongan, Kecamatan Rendang, Kabupaten Karangasem", Mudra	<1 %

133	linaastarin.blogspot.com Internet Source	<1 %
134	ahmadiyah.org Internet Source	<1 %
135	www.atkpsby.ac.id Internet Source	<1 %
136	slametrohman.blogspot.com Internet Source	<1 %
137	pujagita.blogspot.com Internet Source	<1 %
138	theindonesianwriters.wordpress.com Internet Source	<1 %
139	foto-unikgokil.blogspot.com Internet Source	<1 %
140	jurnal.uinsu.ac.id Internet Source	<1 %
141	ramlannarie.blogspot.com Internet Source	<1 %
142	yoursigit.blogspot.com Internet Source	<1 %
143	vellayati.blogspot.com Internet Source	<1 %
144	infoduniaperikanan.wordpress.com Internet Source	<1 %

145	bagus-inesia.blogspot.com Internet Source	<1 %
146	Sunardi --. "Konsep Rasa dalam Pertunjukan Wayang Kulit Purwa", Jurnal Pendidikan dan Kebudayaan, 2012 Publication	<1 %
147	infoasik-1.blogspot.com Internet Source	<1 %
148	abdulkadir.blog.uma.ac.id Internet Source	<1 %
149	titaayuwibowo.blogspot.com Internet Source	<1 %
150	deelylovina.blogspot.com Internet Source	<1 %
151	bem-jski.blogspot.com Internet Source	<1 %
152	berbagaisumber.com Internet Source	<1 %
153	iinwindayatigaleriakupunkturku.wordpress.com Internet Source	<1 %
154	moam.info Internet Source	<1 %
155	sourcanya-pc.blogspot.com Internet Source	<1 %
156	insan-tanpa-syarat.blogspot.com	

Internet Source

<1 %

157 ejournal.upi.edu
Internet Source

<1 %

158 aryandikaputera.blogspot.com
Internet Source

<1 %

159 repository.radenintan.ac.id
Internet Source

<1 %

160 www.sthd-jateng.ac.id
Internet Source

<1 %

161 Komang Indra Wirawan. "Liturgi Sakralisasi Barong-Rangda: Eksplorasi Teo-Filosofis Estetik Mistik Bali", Mudra Jurnal Seni Budaya, 2019
Publication

<1 %

162 humasendekab.blogspot.com
Internet Source

<1 %

163 live-look-no.icu
Internet Source

<1 %

164 suratnusantara.com
Internet Source

<1 %

165 tawakalyogyakarta.wordpress.com
Internet Source

<1 %

166 tutorialkhen.blogspot.com
Internet Source

<1 %

167	www.mafiosodeciviliano.com Internet Source	<1 %
168	jurnal.unitri.ac.id Internet Source	<1 %
169	larahman.wordpress.com Internet Source	<1 %
170	johannessimatupang.wordpress.com Internet Source	<1 %
171	sukarsihh.wordpress.com Internet Source	<1 %
172	b-ok.cc Internet Source	<1 %
173	adicita.com Internet Source	<1 %
174	e-perpus.unud.ac.id Internet Source	<1 %
175	elibrary.unisba.ac.id Internet Source	<1 %
176	gurudrama.wordpress.com Internet Source	<1 %
177	sutasusila.wordpress.com Internet Source	<1 %

